

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE SOLO OU LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ COMME REFLET D'UNE
ÉPOQUE DANS LES SPECTACLES DE POL PELLETIER ET DE ROBERT LEPAGE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
EDWIGE PERROT

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Au terme d'un parcours, il y a toujours une satisfaction personnelle. Un brin de fierté. Pas toujours du résultat, mais de la traversée, c'est certain. On regarde au loin, derrière soi, et on prend la mesure des doutes, des tempêtes, des orages, des coups de tonnerre et des éclairs. On s'étonne et se découvre. Et puis, on compte. On compte ceux qui ont compté, ceux sur qui on a pu compter. Ceux qui nous ont accompagnée, de près ou de loin. Inattendus parfois, espérés souvent et présents, toujours. Indéfectibles. On sait tout ce qu'on leur doit. Et cela rend d'autant plus frustrant de n'avoir à leur offrir que quelques mots, quelques lignes pour leur dire merci.

Merci pour votre soutien, pour votre écoute, pour votre patience, pour votre temps et pour vos conseils. Merci pour vos sourires et votre humour. Merci pour votre bienveillance. Et par-dessus tout, merci pour votre amitié.

Je pense tout spécialement à vous, Madame Féral. Je pense à votre extraordinaire disponibilité tout au long de ma recherche, à vos conseils, à votre regard critique et à votre inestimable accompagnement depuis deux ans. Merci.

Je pense à toi, Mademoiselle Sophie Rouleau. Je pense à nos échanges toujours riches et agréables depuis des mois et, bien sûr, au coup de pouce que tu n'as pas hésité à m'offrir dans les derniers *miles*. Je suis chanceuse de t'avoir rencontrée dans les murs du Judith-Jasmin, chanceuse que ce soit toi, intéressante et talentueuse. Merci.

Je pense aussi à vous, Monsieur Maurin. Je pense à nos discussions, à vos précieux conseils, à votre impressionnante capacité de rendre les étudiants curieux. À votre sens de l'humour, aussi, qui a su me faire rire ou sourire aux moments toujours opportuns. Merci.

Je pense, bien sûr, à ma famille. À mon père et à ma mère. C'est bon, et absolument indispensable, de vous savoir là... même à 5000 kilomètres de vous. Merci.

Je tiens aussi à remercier pour leur soutien Kévin Adikpeto, Fanny Damian, Liviu Dospinescu, Fanny Gilbert-Collet, Anrea Feoli-Gudiño, Virginie Lachaise, Eddie Rodgers, Facil Tesfaye Bedada.

Je remercie aussi très chaleureusement Micheline Beaulieu, d'Ex-Machina, et Pol Pelletier. Merci pour votre disponibilité et votre confiance.

Je ne saurais non plus oublier la Fondation J.A. DeSève dont le soutien financier a contribué à l'aboutissement de cette recherche. Merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
 PREMIÈRE PARTIE : DÉMARCHES ESTHÉTIQUES	 13
 CHAPITRE I	
ROBERT LEPAGE : DE LA MULTIPLICITÉ À L'UNICITÉ	14
 1.1 La multiplicité : entre reproduction et fragmentation	 16
1.1.1 Multiplicité des personnages	17
1.1.2 Multiplicité des modes de narration	26
1.1.3 Multiplicité au sein de la trame narrative	28
1.1.4 Multiplicité des points de vue	29
1.1.5 Multiplication des espaces	31
1.1.6 Multiplicité du temps	33
 1.2 Processus de transformation comme procédé de transition	 36
1.2.1 La construction des personnages : des transformations visibles	37
1.2.2 Les transitions cinématographiques	38
1.2.3 L'enchâssement des récits	43
 1.3 L'unicité ou les différents possibles du Même	 46

CHAPITRE II	
POL PELLETIER : EN QUÊTE D'UNITÉ	49
2.1 Unité du corps	52
2.1.1 Entre performance sportive et acte politique	52
2.1.2 Violence et sacrifice	54
2.1.3 La scène du corps	56
2.1.4 Corps en scène et mise en voix : l'exemple de <i>Joie</i>	58
2.2 « L'intime est politique » : de la subjectivité à l'entrée en soi	64
2.2.1 La mémoire pour Grand Bleu : une plongée en soi	65
2.2.2 Entrer en Soi : entre altération et altérité	80
DEUXIÈME PARTIE : VISAGES DE L'AUTRE : MIROIR DE SOI	86
CHAPITRE III	
LES VISAGES DE L'ALTÉRITÉ CHEZ ROBERT LEPAGE	89
3.1 L' <i>alter ego</i> : autrui ou l'autre que soi	90
3.2 L'Autre : un miroir de soi	96
3.3 L'apprésentation de l'Autre	101
3.3.1 En l'absence d'autrui	102
3.3.2 L'éloignement de l'Autre	105
CHAPITRE IV	
LA FIGURE DE L'AUTRE CHEZ POL PELLETIER	111
4.1 « Je est un Autre »	113
4.1.1 La disjonction du sujet	115
4.1.2 La spectralité du sujet	118

4.2	L'insoutenable étrangeté de l'Autre	122
4.2.1	Une résistance à l'Autre	123
4.2.2	Un rapport d'absorption	127
TROISIÈME PARTIE : LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ AUJOURD'HUI		135
CHAPITRE V LEPAGE : DE L'INFINIMENT PETIT À L'INFINIMENT GRAND		145
5.1	De l'épreuve de l'Autre au repli sur soi	147
5.1.1	Le mal de vivre	149
5.1.2	La fuite	151
5.1.3	Narcissisme et vanité	154
5.2	L'idéal d'authenticité chez Lepage	156
5.2.1	De la découverte de soi au devenir soi	157
5.2.2	Du souci de l'Autre dans le rapport à soi	158
5.2.3	S'inscrire dans un ensemble plus vaste que le moi	165
CHAPITRE VI POL PELLETIER : NARCISSISME ET TRANSCENDANCE		168
6.1	L'opposition	169
6.1.1	La rationalité	169
6.1.2	La séduction	172
6.1.3	L'absence de reconnaissance	174
6.2	L'ambivalence	176
6.2.1	Peur de l'Autre et liberté auto-déterminée	176
6.2.2	Absorption de l'Autre et tentation d'omnipotence	179
6.2.3	Subjectivité et subjectivation	179

6.2.4	Accueil de l'Autre et rencontre de soi : une question de distance	180
6.3	La transcendance	182
6.3.1	L'engagement	183
6.3.2	Renverser le pouvoir	183
6.3.3	L'inscription discursive de soi dans l'Histoire	184
	CONCLUSION	187
	BIBLIOGRAPHIE	189

RÉSUMÉ

Depuis les années 1970 – *décennie du Moi* pour certains - le solo est un phénomène en pleine expansion. La volonté de s'exprimer en son nom propre, la tentation de dévoiler une partie de soi - disséminée dans quelques personnages -, celle, plus vertigineuse encore, de s'exposer aux spectateurs, de les convier à un quasi tête à tête, imprègnent cette forme théâtrale peut-être plus que toute autre. L'artiste est à la fois au centre de la représentation, mais il en est aussi le centre. Tout prête à penser que le solo cristallise certaines dérives de la modernité - tels le narcissisme, l'égoïsme, l'exhibition du moi ou encore l'individualisme -, dérives qui, d'après Christopher Lasch, caractérisent l'époque contemporaine.

Le solo n'est-il que le fruit de cette « culture du narcissisme » dont parle Lasch ? Ne peut-on pas y lire, derrière le reflet négatif qu'a priori il renvoie, un rapport singulier du sujet au monde ? Ne traduit-il pas une certaine manière de construire son identité ?

C'est autour de ces questions que cette recherche s'articule. Elle vise à interroger la construction de l'identité dans le solo à une époque et dans une culture particulières, une culture qui se partage entre dérives narcissiques et « idéal d'authenticité », cette dernière notion étant celle avancée par Charles Taylor pour contrer la vision uniformément pessimiste de Lasch.

Nous avons souhaité étudier deux démarches diamétralement opposées – en termes d'esthétique - afin de mettre à l'épreuve nos hypothèses. À partir de trois spectacles solos de Robert Lepage (*Les aiguilles et l'opium*, *La face cachée de la lune* et *Le projet Andersen*) et de trois autres de Pol Pelletier (*Joie*, *Océan* et *Nicole, c'est moi*), nous avons tenté de montrer comment les spectacles étudiés mettent en jeu, par le biais des personnages, de la structure de la fiction et des figures identitaires qui se profilent derrière l'artiste, certains malaises de cette modernité décriée par Lasch et Taylor, tout en mettant en place néanmoins deux modèles identitaires au cœur desquels siège la figure de l'Autre. L'esthétique kaléidoscopique de Lepage s'oppose, bien sûr, à l'esthétique quasi monolithique de Pelletier. Multiplicité et transformation chez l'un, quête d'unité et cheminement intérieur chez l'autre. Le premier privilégie l'extériorité et l'objectivation tandis que la seconde nous entraîne sur les chemins, plus intimes, de l'intériorité et de la subjectivation. Au terme du parcours, c'est peut-être un autre visage du monde d'aujourd'hui qui se dessine.

Mots-clés : Spectacle solo, Identité, Altérité, Narcissisme, Authenticité, Robert Lepage, Pol Pelletier.

INTRODUCTION

Le solo se présente comme un genre concomitant à la modernité. Il en véhicule non seulement les enjeux (revendications politiques ; bouleversements esthétiques et quêtes idéologiques) mais aussi les dérives (exposition du moi de l'artiste - corps, vie privée, etc.). Ceci le laisse alors penser comme le fruit d'une époque dominée par les notions d'individualisme, d'égoïsme et de narcissisme. De plus, le solo met en place un dispositif théâtral dans lequel l'artiste se trouve « viscéralement » impliqué en tant qu'individu, derrière les figures de l'auteur, du metteur en scène et de l'acteur. Nous pouvons donc légitimement nous demander si cette position omnipotente sur sa propre création ne soumettrait pas l'artiste aux tentations de céder à ce que certains – tout particulièrement, Christopher Lasch – considèrent comme les dérives de la modernité (narcissisme, égoïsme, exhibition du moi, etc.). L'hyper-subjectivité à l'œuvre offre, en effet, un terrain à la fois fertile et glissant pour les artistes, puisque les dérives narcissiques telles que l'exhibitionnisme du moi ou l'égoïsme y sont exposées peut-être plus que dans toute autre forme. En effet, si le solo semble permettre aux artistes d'interroger l'état du sujet à une époque donnée et de se prêter à l'autoscopie, la spécificité du genre implique inévitablement que l'artiste trouve un équilibre entre sa « sur-présence » et son retrait - ceci afin de proposer une œuvre qui dépasse, ou transcende, les valeurs négatives de cette culture du narcissisme dont parle Lasch. C'est cette problématisation de la question identitaire qui a retenu notre attention et orienté notre recherche. Celle-ci vise à interroger la construction de l'identité dans le solo à une époque et dans une culture que Christopher Lasch qualifie de narcissiques. Nous avons privilégié des œuvres écrites, mises en scène et jouées par leur créateur, précisément parce qu'il nous semblait que cette hyper-subjectivité dans l'œuvre pouvait constituer le point limite où le spectacle se réduit à l'exposition ostentatoire du moi de l'artiste. Nous avons donc choisi d'étudier la construction de l'identité à partir de trois solos de Pol Pelletier et de trois autres signés par Robert Lepage : *Joie*, *Océan* et *Nicole, c'est moi*

pour la première et *Les aiguilles et l'opium*, *La face cachée de la lune* et *Le projet Andersen* pour le second.

*

Si la forme du solo est aujourd'hui répandue dans tous les arts du spectacle (danse, performance, théâtre), il est intéressant de retracer ses conditions d'émergence et son évolution au cours du XX^e siècle afin d'en identifier certains fondements et certains enjeux, par-delà les disciplines artistiques.

Dans le domaine des arts de la scène, c'est la danse qui fut pionnière en matière de solo. Les premiers apparurent au début du XX^e siècle notamment avec Loïe Fuller¹, Isadora Duncan² et Ruth St Denis³, avant que le phénomène ne se développe dans le domaine de la performance, tout particulièrement au cours des années 1970 - on le retrouve alors sous les noms d'*autoperformance* ou d'*art-performance* -, ou qu'il ne connaisse un essor au théâtre dans les années 1980.

Dès ses débuts, le spectacle solo est marqué par des enjeux esthétiques étroitement liés à des enjeux idéologiques qui visent à remettre en question les modèles d'une culture dominante ou d'une esthétique institutionnalisée. Les aspirations au renouveau artistique vont de pair avec les revendications identitaires que l'essor de la subjectivité à la fin du XIX^e siècle permet d'asseoir, mettant l'artiste et sa vision du monde au centre de l'œuvre.

¹ *La serpentine* (1892) ; *La danse blanche* (1893) ; *La danse du miroir* (1894) ; *Le firmament* (1895) ; *Le feu* (1896) ; *Le lys* (1897) ; *La danse de l'aveugle* (1898) ; *La danse fluorescente* (1901) ; *La danse du radium* (1904) ; *La danse des mains* (c. 1904).

² *Récital* (1899) ; *Primavera* (1900) ; *Le Danube bleu* (1902) ; *Iphigénie* (1904) ; *Valses de Brahms* (1905) ; *Ave Maria* (1914) ; *La Marseillaise* (1915) ; *Étude révolutionnaire* (1921) ; *Récital* (1926).

³ *Incense* (1906) ; *Radha* (1906) ; *The Nautch* (1908) ; *O-Mika* (1913) ; *The Dance of The Peacock* (1914) ; *Kuan Yin* (1919) ; *Liebestraum* (1922) ; *Queen of Heaven* (1925) ; *White Jade* (1926) ; *A Tagore Poem* (1929).

Dans le domaine de la danse, les premières solistes⁴ s'opposèrent à l'académisme du genre en substituant aux règles du ballet une « esthétique de la nature » qui permettait de déployer sur scène cette vision personnelle et singulière du monde. À travers une nouvelle dramaturgie du corps et du mouvement, il était question d'abolir la représentation de la femme telle que le ballet classique et le cabaret la véhiculaient, mais aussi d'instaurer de nouveaux modèles fondés sur le pouvoir expressif de chaque individu dont la source serait sa propre individualité. Ceci opère un tournant dans le domaine de la danse au XX^e siècle ; le solo marque les débuts de la modernité et en constitue, d'après Claire Rousier, une « figure emblématique et singulière »⁵.

Lorsque l'on s'intéresse à la forme du solo dans la performance, on s'aperçoit que même si celle-ci puise s'ancre et se développe dans des mouvements collectifs⁶, au cours des années 1970, de plus en plus de *performers* travaillent seuls et exécutent des performances dont ils sont les concepteurs. Le terme d'*autoperformance* apparaît - au même titre que celui d'*art-performance* -, et s'il évoque davantage l'idée d'un *performer* auteur que celle d'un *performer* soliste, il n'en demeure pas moins qu'il implique systématiquement une dimension autobiographique au sein des œuvres :

« Autoperformance [...] refers to presentations conceived and performed by the same person. Although there are often solo performances, this is not defining characteristic. [...] Autoperformance also refers to the autobiographical aspects of the works. »⁷

⁴ Puisque ce sont des femmes qui, les premières, insufflèrent l'idée d'un solo émancipé du corps de ballet.

⁵ Claire Rousier, *La danse en solo. Une figure de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, p. 8.

⁶ Tels que : le Black Mountain College, le New School for Social Research, Fluxus, le Living Theater, les Mabou Mines, le Wooster Group, le Squat Theater, etc.

⁷ Michael Kirby, « An Introduction », in *The Drama Review - Autoperformance Issue*, vol. 23, n° 1, 1979, p. 2.

L'apparition de la fonction-auteur à la fin des années 1960 permet aux metteurs en scène, au chorégraphe et au *performer* de « concurrencer l'autorité de la signature de l'auteur dramatique » dans la mesure où « l'auteur, en matière de spectacle vivant, est celui qui peut estampiller la représentation sous sa seule signature »⁸. Rebecca Schneider précise que, dans ces conditions, l'artiste se voit être en mesure de transposer sa propre vision, subjective et originale, en employant tous les médiums qu'il lui sied d'employer.

D'après Foucault, à qui l'on doit cette notion de fonction-auteur, celle-ci s'établit désormais selon quatre caractéristiques bien différentes de celles auxquelles la critique moderne fait référence pour définir l'auteur⁹. La première de ces caractéristiques est qu'il existe un rapport de propriété entre l'œuvre et l'artiste - le discours devenant objet d'appropriation dont la propriété se voit protégée, à partir de la fin du XVIII^e siècle, par l'instauration d'une législation en matière de droits d'auteur. Deuxièmement, l'auteur est celui qui assure la fiabilité de l'œuvre, et qui peut donc en répondre sur le plan qualitatif. C'est un moyen d'identifier la source, il constitue en cela un « indice de fiabilité » que l'anonymat ne permet pas. Troisièmement, la fonction-auteur est déterminée par l'ensemble des marques récurrentes dans les discours, permettant des recoupements entre eux et renvoyant à l'auteur. En d'autres termes, l'auteur est celui dont on perçoit le trait singulier à travers les œuvres. Enfin, la quatrième caractéristique de la fonction-auteur consiste en la mise en jeu d'une pluralité d'*ego* simultanés.

Ainsi, l'artiste se voit légitimement placé dans une position de démiurge, position favorisée par l'abolition des frontières entre les arts, donnant lieu à des performances transdisciplinaires où tous les éléments scéniques sont considérés comme des matériaux

⁸ Rebecca Schneider, « Unbecoming solo », trad. de l'américain par Annie Suquet, in *La danse en solo. Une figure de la modernité*, op. cit., p. 78.

⁹ Critères « dérivé[s] de la manière dont la tradition chrétienne a authentifié (ou au contraire rejeté) les textes dont elle disposait » et qui s'appuyaient sur : « un certain niveau constant de valeur » ; « un certain champ de cohérence conceptuelle ou théorique » ; « une unité stylistique » et une cohérence temporelle évinçant l'anachronisme. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris, coll. « Quarto », Gallimard, 2001, p. 829 et 830.

égaux entre eux. Dans le domaine du théâtre, nous pouvons penser que le solo devient alors une forme privilégiée puisque l'artiste s'y place simultanément en position de metteur en scène, d'acteur et d'auteur. L'œuvre est conçue comme « œuvre d'art totale », pour reprendre les termes de Wagner, et le théâtre voit se déployer la notion d'« auteur scénique ». C'est peut-être aussi en cela que résident l'une des puissances subversives du solo (tant dans la performance, qu'en danse ou au théâtre) et la légitimité des plus « extrêmes » d'entre eux. En effet, le caractère exceptionnel, original, voire hyper-subjectif de l'œuvre, amène les spectateurs à être surtout les témoins de l'œuvre d'un seul responsable de tous les aspects de la création.

Aussi la performance devient-elle tout naturellement le lieu privilégié de l'exposition du moi de l'artiste. Du *body art*, qui introduit la décennie 1970 et fait du corps de l'artiste le matériau principal de l'œuvre¹⁰, à l'apparition de la *performance-monologue* que Spalding Gray et Eric Bogosian instituent à la fin de cette même décennie (1979), en passant par les explorations performatives du moi en tant qu'objet analysable (Yoko Ono, Amy Taubin, etc.), l'art de la performance devient « un art du moi »¹¹ tant aux États-Unis qu'en Europe. Les années 1970 voient donc éclore un genre hanté par le moi de l'artiste dont les manifestations impliquent soit l'exposition du corps du *performer* en tant qu'objet d'art, soit une approche conceptuelle du moi, ou encore l'introduction de la dimension autobiographique... lorsqu'il ne réunit pas l'ensemble de ces manifestations.

¹⁰ Yves Klein et Piero Manzoni exploraient déjà, au début des années 1960, cette présence du corps à travers les œuvres respectives *Anthropométries de la période bleue* (1960) et *Sculpture vivante* (1961).

¹¹ Régis Durand fut parmi les premiers à le souligner dans « La Performance et les limites de la théâtralité », in *Performance : textes & documents. Actes du colloque Performance et multidisciplinarité : postmodernisme*, sous la dir. de Chantal Pontbriand, Montréal, Parachute, 1981, p. 52.

Le corps en tant qu'objet d'art : mise en scène du moi

Les années 1960 et 1970 sont marquées par différentes formes performatives, allant de *la nouvelle danse* au *body art*, à travers lesquelles l'artiste développe un rapport au corps dans lequel s'inscrivent tant une expérimentation du mouvement axée sur sa dynamique et dénuée de tout psychologisme (notamment en danse) qu'une mise en présence minimaliste du corps du *performer* allant jusqu'à sa mise à l'épreuve, au sens fort (voire violent) du terme. Ainsi, les œuvres de Lucinda Childs¹², Susanne Linke¹³, Reinhild Hoffman¹⁴, par exemple, tendent à créer un « corps historique, démocratique et quotidien »¹⁵. À travers cela, les danseuses inscrivent leur démarche dans une recherche post-moderne d'un corps dés-idéalisé au sein duquel se joue la dénonciation de l'aliénation de la femme moderne aux prises avec son rôle de ménagère, ainsi que l'émancipation d'un corps dont l'usage est complètement « névrosé ».

Dans le domaine de la performance, ce sont, en 1955, les « peintures de boue » (*Challenging Mud*) de Kazuo Shiraga, suivies en 1960 par les *Anthropométries de la période bleue* d'Yves Klein et, l'année suivante, par *Sculpture vivante* de Piero Manzoni qui inaugurent, en quelque sorte, cette période dans laquelle le corps sera employé et considéré comme partie intégrante de la performance. Des œuvres telles que *The Real Thing* de Kazahura Sho en 1962, dans laquelle l'artiste, nu, se tient debout dans une galerie d'un musée à Tokyo ; *Eye Body* de Carolee Schneemann, en 1963, où l'artiste s'intègre physiquement dans sa toile, mais aussi celles d'Ana Mendieta, dont les séries *Siluetas* en 1976 et *Tree of Life* en 1977 la poussent à (con-)fondre son corps dans des paysages selon des rituels afro-cubains, ne sont que quelques exemples d'exposition du corps du *performer* en

¹² *Pastime* (1963) ; *Carnation* (1964) ; *Particulaar Reel* (1973) ; *Plaza* (1977) ; *Katema* (1978)

¹³ *Ach Unsinn* (1977) ; *Wandlung* (1978) ; *In Bade Wannen* (1980)

¹⁴ *Solo Mit Sofa* (1977). Voir, en particulier Eugenia Casini Ropa, « Le Solo au XX^e siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie », in *La danse en solo. Une figure de la modernité*, op. cit., p. 13-24.

¹⁵ *Idem*, p. 17.

tant qu'objet d'art. D'autres œuvres encore, cette fois plus violentes, se développent dans les années 1970. Les *performers* y interrogent autant les limites de leur propre corps (douleur, danger de mort parfois, etc.) que celles des spectateurs et de la position dans laquelle ces derniers sont mis - voyeurs, complices passifs ou participants actifs. Les figures emblématiques ne manquent pas : Chris Burden¹⁶, en 1971, demande à un ami de lui tirer une balle dans le bras avant de reprocher à l'assistance sa passivité (*Shoot*) ; Gina Pane dans *L'escalade*, en 1971, grimpe, les pieds nus, sur une échelle dont les barreaux sont recouverts de lames de rasoirs ; Marina Abramovic, en 1974, dans *Rythm 0* propose aux spectateurs une soixantaine d'objets (arme blanche et arme à feu comprises) qu'ils peuvent utiliser sur son corps ; encore plus tard, en 1980, Stelarc se coud la bouche et les paupières et se suspend par des hameçons accrochés à la peau (*Sitting / Swaying : Event for Rock Suspension*). Que ces démarches s'inscrivent au cœur de préoccupations tant idéologiques (Sho ; Burden ; Abramovic) qu'esthétiques (Stelarc), il n'en demeure pas moins qu'en convoquant le corps du *performer* au centre de la scène, en l'employant comme matériau, elles constituent les prémices de l'exposition du moi de l'artiste au sein des œuvres performatives.

L'approche conceptuelle du moi

Une autre approche de la notion de moi est abordée au cours des années 1970. Elle est davantage conceptuelle et implique un rapport proxémique singulier dans la mesure où le *performer* joue littéralement de la présence des spectateurs en intégrant leur participation au déroulement de la performance. Yves Klein explorait déjà cette idée en 1958 lors de son exposition intitulée *Le vide* au cours de laquelle les invités se retrouvèrent dans un grand espace vide et blanc (les murs de la galerie ayant été blanchis à la chaux), « confrontés uniquement à eux-mêmes »¹⁷. Un peu à l'instar de Yoko Ono qui, en 1964, présente *Cut*

¹⁶ *Shoot* (1971) ; *Bed Piece* (1971) ; *Through the Night Softly* (1973) ; *Trans-Fixed* (1974) ; *Back to You* (1974) ; *Sculpture in Three Parts* (1974).

¹⁷ RoseLee Goldberg précise que cette confrontation « confér[ait] ainsi à la définition du moi le statut de métaphore enchâssée dans l'expérience de l'être, dans un cadre marqué par l'absence même de tout », in *Performances : l'art en action*, trad. C.-M. Diebold, Paris, Thames & Hudson, 1999, p 16.

Piece - performance au cours de laquelle elle reste dans la posture traditionnelle de la femme japonaise pendant que les spectateurs viennent, un à un, découper ses vêtements -, ou de Marina Abramovic, dont nous venons d'évoquer l'exemple (*Rythm O*), Amy Taubin interroge la notion de moi en faisant appel au public. Dans *Pimping for Herself* en 1975, elle explore notamment les notions de sujet et d'objet, et dans *Double Occupancy*, l'année suivante, elle cherche à « présenter le moi comme un résultat des systèmes de représentation » que constituent l'écriture et la vidéo :

« Since 1975, she has made three pieces which reflectively and expressively examine the relationship of the performer to the spectator as a means of characterizing the feelings of division and distance that the self encounters when trying to comprehend itself (...) The main thrust of *Pimping for Herself* is the dialectic between the audience and the actress, each alternatively transformed into the object of the other (...) *Double Occupancy*, Taubin's second solo, is also preoccupied with being seen and reveals that Taubin's ambivalence toward this issue is connected associatively to deeper quandaries about what it is to be a woman and even more generically about what it is to be a person (...) The self is presented as a product of systems of representation ; i.e., specifically writing and video. In this respect, the self's relation to itself is analogous to its relation to the other. »¹⁸

Ces performances ont la particularité de mettre les spectateurs dans une position active en leur imposant un choix à faire, une décision à prendre. L'œuvre se joue alors entre l'assistance et l'artiste et consiste davantage en l'expérience commune qui a lieu plutôt qu'en l'exposition narcissique du *performer*. Les notions conjuguées de « transfert d'énergies » et de confrontation avec un certain immédiat du réel - notions que Chantal Pontbriand évoque pour définir la performance -, trouvent écho dans ces performances qui convoquent, en quelque sorte, un « spectateur-*performer* ».

¹⁸ Noel Carroll, « Amy Taubin : The Solo Self », in *The Drama Review - Autoperformance Issue*, vol. 23, n° 1, 1979, p. 51-56.

La performance-monologue : territoire de l'intime

Les performances plus proprement autobiographiques qui nous intéressent davantage ici – dans la mesure où elles ont des points de ressemblance avec les solos qui vont faire l'objet de ce mémoire – et qui font leur apparition, elles aussi, au milieu des années 1970, donnent lieu tant à l'exploration de la psyché qu'à la narration intime, avant de se développer sous la forme de la performance-monologue à la fin de cette décennie. Ce sont notamment les performances féminines telles que celles de Faith Wilding (*Waiting* en 1972), d'Adrian Piper (*Some Reflected Surfaces* en 1975), de Julia Heyward ou encore d'Hannah Wilke (parmi d'autres) qui introduisent l'auto-analyse et interrogent, par ce biais, la condition féminine de leur époque. La narration intime, à l'œuvre dans chacune d'entre elles, sert de relais à la redécouverte de l'histoire individuelle, à la reconnaissance de qualités communes aux femmes et à l'identification de sensibilités particulières. C'est dans cette voie que s'inscrit l'une des deux démarches que nous souhaitons étudier (Pol Pelletier). La question de l'identité est au cœur de ces approches où la visibilité collective flirte avec la proclamation du moi. Le dévoilement d'une part d'intimité s'accompagne d'un élan d'empathie de l'auditoire pour les *performers*. Ceci constitue un terreau fertile aux revendications identitaires¹⁹.

Le solo constitue certes « un outil politique efficace »²⁰ et les performances de Karen Finley en sont particulièrement emblématiques - notamment son monologue *I'm An Ass Man*, en 1987, dans lequel Finley aborde les sévices sexuels et la misogynie. Mais la narration intime dans les performances d'artistes femmes ne se limite pas seulement aux revendications féministes et certaines d'entre elles s'inscrivent dans des recherches esthétiques singulières.

¹⁹ RoseLee Goldberg souligne que la façon dont les artistes femmes ont pu définir une « identité féminine » devient au milieu des années 1980 « un modèle pour les divers groupes minoritaires qui cherchaient à signaler leur présence dans les débats multiculturels ». Celle-ci va marquer l'une des démarches (Pol Pelletier) que nous étudions dans les pages qui suivent. In *Performances : l'art en action*, op. cit., p 25.

²⁰ *Idem*, p. 197. Cette phrase de Goldberg peut être endossée par beaucoup.

C'est le cas notamment d'Eleanor Antin²¹, qui explore le moi comme le berceau d'une pluralité de personnages. L'artiste influencera d'ailleurs bon nombre de *performers* adeptes de la performance-monologue, genre qui, à la fin des années 1970, connaît un énorme succès et sera considéré, encore vingt ans plus tard, comme le genre « le plus durable et le plus prévisible dans l'histoire de l'art de la performance aux États-Unis »²².

Spalding Gray et Eric Bogosian constituent les figures marquantes de la performance-monologue, puisque c'est à eux que revient l'institution du genre en 1979²³. Leurs démarches respectives s'inscrivent pourtant dans deux approches différentes qu'il est intéressant de distinguer dans la mesure où, à travers elles, la performance-monologue propose deux modèles d'exposition du moi. D'une part, Spalding Gray propose des récits s'inspirant de sa vie quotidienne - la teneur autobiographique constituant la pierre angulaire de ses performances-monologues (*Sex And Death To the Age 14*) -, alors qu'Eric Bogosian crée une série de portraits masculins sous forme de figures archétypales (*Men Inside* puis, plus tard, *Drinking in America*). Ainsi, lorsque le premier s'évertue à mettre les spectateurs en présence de son moi ou, plus exactement, de ses moi à différents âges, abolissant, en quelque sorte, la notion de personnage, le second joue des multiples moi possibles à partir de lui-même et restitue la représentation de personnages. En effet, Gray affiche et assume pleinement la part autobiographique de ses récits, ce qui lui permet de prendre la parole en son nom propre et d'éviter de passer par un personnage pour mettre de l'avant son moi. De plus, l'artiste entame une démarche rétrospective qui lui permet de ramener au présent les différents moi qu'il a été. L'altérité semble se situer au sein même du sujet. Bogosian, quant à lui, propose une multiplicité de personnages qui lui permet d'exposer son moi sous différents visages. Chaque

²¹ Tout comme celui de Laurie Anderson qui, dans *Songs and Stories for the Insomniac*, en 1975, interroge l'effet du temps sur la mémoire en puisant dans ses souvenirs personnels. Mais aussi de Poppy Johnson qui exploite l'instantanéité de l'œuvre en 1976, dans *Writing about this Work is this Work – This Work is Writing about this Work*. Dans cette performance, Johnson était installée devant une machine à écrire reliée à un écran qui retransmettait directement au public ce qu'elle écrivait.

²² RoseLee Goldberg, *Performances : l'art en action*, op. cit., p. 27.

²³ *Ibidem*. (aussi évoqué p. 196 et 197 du même ouvrage).

personnage semble alors refléter à la fois le *performer* et un Autre. La nuance dans le traitement du moi permet de faire la distinction dans la démarche des artistes, entre l'exploration « des autres en soi » et l'exploitation de « soi comme autre ».

La construction de l'instance narrative - de celui qui prend la parole -, propose alors deux modèles de l'identité impliquant un rapport particulier à l'altérité. Si le premier, Spalding Gray, situe cette altérité dans le moi et s'emploie à une démarche rétrospective sur son vécu, le second situe l'altérité hors du moi. En effet, Bogosian donne à voir, à partir de lui-même et de son propre corps, l'Autre sous différents visages. Dans le paysage théâtral québécois, deux artistes reflètent particulièrement bien dans leurs solos ces deux modes de construction de l'identité. Il s'agit de Pol Pelletier et de Robert Lepage. En effet, les solos de Pelletier semblent s'inscrire dans cette mouvance de la performance-monologue au cœur de laquelle se jouent une démarche mémorielle et l'absence apparente de personnages. En revanche, ceux de Lepage, dans lesquels les personnages se multiplient - mettant ainsi en avant l'idée que le moi se décline sous différentes facettes -, semblent se rapprocher de la démarche de Bogosian.

C'est ce double usage de la quête identitaire que nous souhaitons développer dans les pages qui suivent. Dans un premier temps, nous procéderons à l'analyse des solos de Robert Lepage et de Pol Pelletier dans leur ensemble. Ceci nous permettra de mettre en lumière les mécanismes formels qui sous-tendent chacune des deux démarches artistiques et de montrer en quoi l'esthétique des spectacles, leur mode de construction et les enjeux identitaires qu'ils véhiculent témoignent d'une certaine pensée de l'identité à notre époque. Nous consacrerons donc, dans une première partie, le premier chapitre à la démarche artistique de Robert Lepage dans ses solos, et le deuxième à celle de Pol Pelletier.

Dans un deuxième temps, nous aborderons - à la lumière des théories de Jean Baudrillard, Marc Guillaume et Paul Ricœur - la question de l'altérité dans chacune des deux démarches. Dans la mesure où celle-ci se trouve intrinsèquement liée à la constitution du sujet et à la construction de l'identité narrative dans l'œuvre, nous verrons quelles figures de

l'Autre les solos des deux artistes proposent, quels rapports à l'Autre en découlent et leurs impacts sur le rapport à soi.

Enfin, dans une troisième partie, nous verrons comment, d'un point de vue dramaturgique et d'un point de vue esthétique, les solos des deux artistes reflètent cette culture du narcissisme dont parle Lasch. Plus encore, nous verrons comment ils s'inscrivent dans une époque marquée par l'idéal d'authenticité dont parle Charles Taylor, et au cœur de laquelle se jouent aussi bien une quête d'originalité qu'un besoin criant de reconnaissance. Nous dresserons alors le portrait d'une culture hantée par les problématiques du moi, de sa quête d'identité à sa recherche d'unité, de son rapport au monde à son besoin de l'Autre.

PREMIÈRE PARTIE

DÉMARCHES ESTHÉTIQUES

CHAPITRE I

ROBERT LEPAGE : DE LA MULTIPLICITÉ À L'UNICITÉ

À l'instar d'un bon nombre d'œuvres de Picasso, tel que le *Portrait de Dora Maar* en 1937 ou le *Portrait de femme* en 1939, les solos de Robert Lepage semblent obéir à ce procédé fondamental du cubisme qui consiste à montrer un objet sous différents angles pour parvenir à en rendre la totalité. Qu'il s'agisse de la construction du récit dramatique ou de la réalisation scénique, Lepage privilégie l'exposition d'un tout à travers chacune de ses parties, comme autant de facettes offertes au spectateur pour lui permettre de construire cette totalité. En effet, pour ce dernier, il n'est pas véritablement question d'adhérer à un discours, de s'identifier à un personnage ou de se projeter dans une situation, bien que cela reste possible, mais la fonction première du spectateur semble le destiner à une recombinaison d'éléments disparates, tantôt contradictoires tantôt similaires, et à la constitution d'une unité. C'est pourquoi, il est intéressant de voir comment cette multiplicité se manifeste dans les œuvres de Lepage, tant sur le plan dramatique que scénique, mais aussi d'étudier l'articulation entre les fragments au sein de cette structure aux figures « kaléidoscopiques ».

Si Lepage laisse au spectateur la possibilité de construire sa propre interprétation du spectacle, de l'histoire qui lui est racontée - montrant bien que cette unité qu'il s'agit de reconstituer ne peut échapper à la subjectivité de celui qui la compose : le spectateur -, c'est à travers une structure rhizomatique des éléments hétérogènes - du récit comme du spectacle - que l'artiste québécois parvient à esquisser une certaine complétude, ou du moins, à en poser les prémices. En effet, il est intéressant de noter que chacun des solos repose sur une représentation, ou une suggestion, quasi simultanée des différentes facettes d'une même situation, d'un même objet, d'un même personnage ou encore d'un même lieu. De cette manière, les éléments de la représentation ou du récit se font écho. Traversant les histoires de chacun des personnages, ils renvoient à d'autres éléments auxquels le spectateur a déjà eu

accès, dans une forme altérée, ou qu'il découvrira un peu plus tard dans la représentation. Les solos de Lepage donnent alors l'impression d'obéir à la définition du monisme, qui veut que sous les aspects de la multiplicité, une seule réalité subsiste. C'est pourquoi le terme d'unicité semble être particulièrement approprié ici, puisqu'il recouvre l'idée que quelque chose d'unique se joue sous différents angles, quelque chose de l'ordre du « même pour tous ». La forme du solo témoigne aussi de cette particularité. Non seulement un seul acteur joue tous les personnages, mais dans le cas de Robert Lepage - comme dans celui de Pol Pelletier, d'ailleurs -, cet acteur a aussi assumé les fonctions d'auteur et de metteur en scène. Ainsi, lorsque l'acteur ou l'actrice se montre, c'est aussi et en même temps l'auteur et le metteur en scène qui l'accompagnent. Même si cet aspect se manifeste à un tout autre niveau que celui du spectacle, il n'en demeure pas moins qu'il met en valeur cette « représentation quasi simultanée des possibles » et, de ce fait, invite à penser l'artiste en scène à la fois en tant qu'élément unificateur et en tant que siège d'une altération. C'est précisément dans la nature de cette altération, puisqu'il y est question d'identité, qu'il est intéressant de voir comment Lepage s'inscrit dans une époque qui fait de plus en plus place aux discours sur l'identité, identité dont la construction et la compréhension ne peuvent se faire qu'à la lumière du processus (ou devenir) dans lequel le sujet s'inscrit et qui implique inévitablement la transformation. La structure des spectacles solos de Robert Lepage a donc la particularité d'être fondée sur deux phénomènes que l'on peut rapprocher du mode de construction identitaire à notre époque, tels que Charles Taylor et Judith Butler nous permettent de le penser¹ : la multiplicité et la transformation.

En effet, pour reprendre un vocabulaire mathématique particulièrement approprié, lorsque Lepage représente les *multiples possibles d'un dénominateur commun* - objet, lieu, personnage, époque, etc. -, nous pouvons observer que la transition entre ces différents éléments relève d'une transformation dont le résultat porte à la fois leur empreinte et les traces des étapes successives traversées. L'identité chez Lepage apparaît tel un palimpseste dont la saisie implique de prendre en considération les multiples couches qui le composent.

¹ Nous développerons tout particulièrement ces filiations dans notre troisième partie.

1.1 La multiplicité : entre reproduction et fragmentation

Si la multiplicité se manifeste par la mise en présence de figures distinctes, certaines de ces figures sont issues d'un processus de reproduction, alors que d'autres sont le résultat d'une fragmentation. D'après la racine du terme *multiplicité*², est « multiple » ce qui est « composé de plusieurs éléments », ce qui « se produit ou existe plusieurs fois » et ce qui « présente plusieurs aspects ». La fragmentation participe de la multiplicité d'un élément lorsque celui-ci est composé de plusieurs parties, tout comme la reproduction implique ce qui « se produit ou existe plusieurs fois ». De plus, le multiple, en mathématiques, correspond à « un nombre entier qui contient plusieurs fois exactement un autre nombre entier ». Cet aspect met en avant l'idée que le multiple est une composition d'éléments hétérogènes. C'est à la lumière de ces définitions que nous avons pris le parti d'appuyer notre réflexion. Si le mode de construction des spectacles solos de Lepage permet de faire la nuance entre ce qui est de l'ordre de la reproduction (ou multiplication) et ce qui relève de la fragmentation, la notion de multiplicité, elle, englobe ces deux procédés et nous permet de montrer en quoi ces multiples structures ne sont que les diverses facettes d'un même ensemble.

L'une des formes les plus connues de cette multiplicité passe par la superposition d'éléments hétérogènes que la médiatisation de la scène permet tout particulièrement. Par exemple, les photographies projetées (et plus largement toute image fixe) contrastent avec le corps de l'acteur en jeu, ses mouvements, de l'ordre du vivant, tout comme ce corps contraste avec les images en mouvement, celles qui relèvent cette fois-ci du virtuel, tels que le cinéma, l'écran d'ordinateur, ou la rétroprojection. De cette manière, Lepage complexifie les personnages, les situations et, plus largement, l'ensemble de la représentation. Ce procédé de superposition a la particularité de produire un autre niveau de lecture impliquant la saisie simultanée d'éléments différenciés. Il induit, par conséquent, un mode de perception particulier chez le spectateur, un mode de perception qui implique une mise en réseau des

² « Multiple », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2007.

multiples informations données, et qui s'inscrit particulièrement bien dans une époque marquée par la multiplication des sources d'information.

Comme nous le verrons, cette multiplicité, qui constitue l'une des forces structurantes de l'œuvre de Lepage, se décline sous trois formes différentes : la reproduction, la fragmentation et la superposition. Elle façonne tant la construction des personnages que les points de vue offerts au spectateur, tant la trame narrative que les modes de narration employés, tant l'espace que le temps.

1.1.1 Multiplicité des personnages

Seul en scène, Robert Lepage l'est bien – ou du moins presque seul, avec sa doublure – mais non sans être accompagné de toute une cohorte de doubles et d'échos, de reflets visuels et de réverbérations sonores qui acquièrent le statut de partenaires à part entière, c'est-à-dire la stature des autres personnages.³

Reproduction

Dans les solos de Lepage, plusieurs types de personnages coexistent : les uns joués par l'acteur, et les autres issus, le plus souvent, de manipulations technologiques. Il y a donc ceux que l'acteur en scène incarne tour à tour et qui sont, la plupart du temps, les personnages principaux, puisqu'ils sont souvent porteurs d'un des récits constitutifs de la trame narrative. Ainsi, dans *Les aiguilles et l'opium*, Lepage incarne Robert, un artiste québécois de passage à Paris, et Jean Cocteau, que les variations dans la voix du comédien parviennent à simuler. Dans *La face cachée de la lune*, il s'agit de deux frères, Philippe et André, qui se retrouvent confrontés l'un à l'autre à la suite du décès de leur mère – que l'acteur incarne d'ailleurs brièvement au cours de la représentation. Mais dans ce spectacle, Lepage joue aussi deux médecins, l'un chez qui Philippe se rend pour passer un scanner et l'autre, qu'il avait consulté

³ Frédéric Maurin, «Hamlet ex libris. Brook, Lepage, Wilson », in *Théâtre / public*, n° 135, mai - juin 1997, p. 27.

étant enfant. Dans *Le projet Andersen*, l'acteur incarne Frédéric, un artiste québécois embauché par l'Opéra de Paris et séjournant quelque temps dans la capitale française, Arnaud, le directeur de l'opéra et Hans-Christian Andersen. De plus, deux autres personnages apparaissent et semblent être joués par l'acteur : Rachid, un jeune immigré marocain et la Dryade, personnage éponyme du conte d'Andersen. Ceux-ci apparaissent telles des silhouettes, sans voix ni visage, que seuls les vêtements permettent d'identifier. Il est donc intéressant de voir que si les solos de Lepage mettent en scène un seul acteur, ce dernier endosse néanmoins plusieurs rôles.

Un deuxième type de « personnage » est présent dans *La face cachée de la lune* et *Le projet Andersen*, à travers les marionnettes et mannequins auxquels une voix off ou un environnement sonore est parfois jumelé. C'est le cas des deux cosmonautes miniatures que l'on voit dans *La face cachée de la lune* pendant qu'on entend la conversation de deux cosmonautes dans une navette spatiale ; ou encore lorsqu'un mannequin représente Alexis Leonov et que le discours d'inauguration d'une exposition sur les programmes de conquête spatiale est prononcé par une voix off. Dans *Le projet Andersen*, le mannequin est vêtu d'une robe d'époque et représente Guénilé, cette jeune cantatrice qui séduisit Andersen, et avec laquelle l'auteur danois, joué par Lepage, entame une danse avant de lui ôter ses vêtements. Toujours vêtu de la même robe, le mannequin réapparaîtra plus tard, lorsqu'Arnaud racontera à sa fille le conte de « L'ombre » d'Andersen. Cette fois-ci, c'est avec l'ombre personnifiée d'un savant que le mannequin, représentant une femme, se mettra à danser ; conférant à ces objets une parole ou les faisant interagir avec un personnage, Lepage introduit en quelque sorte des relais aux personnages qu'il joue lui-même, et multiplie ainsi les « foyers » d'action.

Tous les personnages dont on vient de parler sont présents sur scène, perceptibles par le regard et obéissent à un « principe de reproduction » fondamental de la multiplicité. En d'autres termes, c'est en variant l'aspect des personnages, en faisant reposer leur identification sur l'apparence qu'ils ont, que l'artiste québécois parvient à créer plusieurs identités, à multiplier leur présence sur scène. Lepage ne s'arrête pas là, bien sûr, l'artiste propose aussi de penser cette multiplicité à travers la fragmentation des personnages.

Fragmentation du moi – Entre reproduction et fragmentation

Les différentes manifestations de la multiplicité trouvent aussi dans la specularité un principe fondateur. Tant les effets de miroir que l'idée du double, qu'il soit ombre⁴ ou reflet⁵, sont récurrents dans les solos de Lepage, et se retrouvent à la fois sur le plan dramatique et sur le plan scénique. Si, dans *Les aiguilles et l'opium*, le double fracas d'un miroir clôt la représentation, faisant apparaître dans l'entre-temps et pendant quelques secondes l'acteur, - ce qui invite à penser que derrière Robert, le personnage, c'est un peu Lepage, l'artiste, qui est représenté -, dans *La face cachée de la lune*, le thème du double vient relayer les effets de miroir, à tel point qu'il apparaît comme un élément fondamental du spectacle. En effet, outre la présence d'un miroir sur scène permettant de simuler l'espace dans lequel Philippe, l'un des personnages, apparaît en apesanteur, à la fin du spectacle, c'est surtout dans l'élaboration d'une structure binaire, permise justement par les jeux de miroir, que Lepage parvient à déployer le thème du double et de la dualité – dualité dans la relation à l'autre, mais aussi dans l'identité même, dans la relation à soi. À travers les figures de deux frères diamétralement opposés, Philippe et André, une confrontation se dessine à l'image de celle que Lepage retrace en toile de fond du spectacle, opposant Américains et Soviétiques dans la conquête de l'espace :

Le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de la compétition entre [Américains et Soviétiques] pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler ses propres blessures ainsi que sa propre vanité.⁶

⁴ Comme dans *Le projet Andersen*, par exemple, lorsqu'Arnaud raconte le conte de « L'ombre » à sa fille et qu'au fur et à mesure du récit l'acteur disparaît dans la lumière, ne laissant apparaître que son ombre derrière lui.

⁵ Dans *La face cachée de la lune*, par exemple, Philippe se trouve dans un bar et explique au barman les sentiments qu'il éprouve à l'égard de son frère. Accoudé au miroir qui lui renvoie sa propre image, Philippe semble alors se révéler, s'avouer à lui-même ce qu'il a toujours ignoré par orgueil ou vanité.

⁶ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, tapuscrit, 2000, n.p.

Lepage passe donc ici par la confrontation ou, en d'autres termes, par le « duel » entre deux entités, pour parvenir à révéler la dualité qui se joue dans chacune d'entre elles, à l'image, cette fois-ci, de la lune et de ses deux visages : sa face visible et sa face cachée.

Au vingtième siècle, quand la première sonde soviétique à faire le tour de la lune nous renvoya des images de la face qui ne nous est jamais visible, le monde fut stupéfait de découvrir que la lune possédait un deuxième visage ; beaucoup plus marqué et blessé par les nombreuses collisions de météores et les autres intempéries de l'espace.⁷

Le rapport conflictuel qui se joue dans la relation des personnages entre eux, semble alors n'être que le reflet d'un conflit qui se joue en chacun d'eux, à l'intérieur de l'identité même. Le poème d'Émile Nelligan, *Devant deux portraits de ma mère*, que Lepage introduit dans le spectacle vient, une fois de plus, asseoir cette idée du double, différent et identique à la fois, ainsi que celle de la dualité, du différent dans le même.

Lepage montre alors que, dans la multiplication des personnages ou l'évocation de multiples visages, c'est aussi la fragmentation d'un moi qui se joue. Ceci se retrouve particulièrement bien dans le spectacle, lorsque l'un des deux frères, qu'il n'est pas véritablement permis d'identifier – c'est là l'un des intérêts de la séquence –, fait des exercices dans une salle de sport. Plusieurs aspects sont à relever ici. Tout d'abord la présence du miroir en fond de scène servant à situer l'action dans une salle de sport et dans lequel le personnage se regarde de temps en temps. Il permet de représenter tout au long de la scène une deuxième présence, autre que celle du personnage (l'un des deux frères) incarné par l'acteur, une présence qui rappelle, bien sûr, celui des deux frères qui n'est pas là. À la fin de la scène, ce double trouve pleinement son sens, lorsqu'un jeu de miroir laisse planer le doute sur l'identité du personnage : s'agit-il d'André, de Philippe ou des deux à la fois ? Cela souligne le deuxième point important de la scène : l'ambiguïté du personnage. En effet, l'excès de confiance manifesté dans le jeu de l'acteur, l'attitude du personnage lorsqu'il s'apprête à se raser le bouc sur lequel il a appliqué de la mousse à raser, le fait qu'il finit par y renoncer en s'essuyant le visage, conservant ainsi ce qui semble le distinguer, laissent

⁷ *Idem.*

penser qu'il s'agit d'André, le plus sûr des deux frères, celui qui porte un bouc, comme Philippe ne manquera pas de le rappeler quelques minutes plus tard. Pourtant, le jeu du comédien ne permet pas véritablement de trancher si radicalement en faveur de cette hypothèse, dans la mesure où l'on peut aussi lire dans la situation l'étonnement du personnage lorsque celui-ci prend conscience de ce bouc simulé par la mousse à raser. Alors, vient l'idée qu'il s'agit peut-être de Philippe, à qui, quelques scènes auparavant, André conseillait de faire du sport. L'intérêt de la scène ne semble pas être de savoir quel personnage joue l'acteur à ce moment-là, mais il réside plutôt dans le fait qu'on ne peut justement pas savoir de qui il s'agit. Dans ce jeu de miroir, les personnages se confondent, et l'on peut alors envisager qu'au fond, Lepage ne met en scène qu'un seul personnage, sous des visages multiples.

Cette idée de la dualité trouve un écho particulièrement criant lorsque Lepage développe le thème de l'ombre et joue avec la représentation de celle-ci. Dans la mesure où l'ombre apparaît tantôt comme le simple prolongement désincarné de l'acteur en scène, tantôt comme un Autre à qui le personnage s'adresse, on ne peut s'empêcher d'envisager ce jeu d'ombres comme jeu avec soi-même, avec la part d'ombre en soi⁸ – ce qui renvoie à l'idée du reflet de soi dans un miroir qui n'en dessinerait que les contours. Dans ce cas, toute adresse à l'ombre tient de l'adresse à soi. Par sa nature même, l'ombre peut tout aussi bien représenter un autre que soi. Les jeux d'ombres comme les adresses à l'ombre permettent alors de mettre en valeur la présence, certes simulée, de cet Autre, tout en maintenant la complexité de cette identité et, en même temps, une impossible indentification à un individu en particulier. Ceci a l'avantage de rendre possible une multiplicité d'interprétations.

Dans *La face cachée de la lune*, ces jeux d'ombres se voient représentés avec encore plus de finesse lors de l'unique rencontre entre les deux frères, Philippe et André, au cours de laquelle ce dernier prodigue des conseils à son aîné. Dans le spectacle, pendant qu'André s'adresse à son frère, son ombre apparaît sur les panneaux coulissant du fond de scène. Cette

⁸ Que l'on retrouvera d'ailleurs comme l'un des thèmes centraux du *Projet Andersen*.

présence, accentuée par le fait que l'ombre du personnage est deux fois plus grande que l'acteur lui-même, permet d'accentuer cette rencontre entre Philippe et André, rendant presque palpable cette co-présence des personnages, mais aussi le rapport qu'ils entretiennent et, tout particulièrement, le complexe d'infériorité qu'éprouve Philippe, « dans l'ombre de son frère ».

Mais c'est dans *Le projet Andersen* que cette thématique est particulièrement exploitée. Dans ce spectacle, Lepage explore la part d'ombre en chacun des personnages. Pour Frédéric, celle-ci réside dans sa peur des enfants qui l'empêche de devenir père puisque, en face d'eux, il perd tous ses moyens. Pour Arnaud, elle correspond à ses tendances maniaco-sexuelles et sado-masochistes, qui le poussent à fréquenter peep-shows et lieux de prostitution. Pour Hans-Christian Andersen, cette part d'ombre se situe dans une peur malade des femmes qui ne lui a jamais permis d'en connaître les douceurs, si ce n'est par l'entremise de prostituées.

C'est précisément dans le traitement par Lepage du conte de « L'ombre », que l'on peut voir comment l'artiste parvient à multiplier les effets de présence sur la scène. Au cours du spectacle, Arnaud raconte à sa fille, Iseult, ce conte d'Andersen dans lequel un savant demande à son ombre de le quitter pour aller voir ce qui se passe derrière les volets entr'ouverts d'une maison voisine et de revenir pour tout lui raconter. L'ombre ne revenant pas, le savant doit s'en passer jusqu'au jour où celle-ci revient frapper à la porte de l'homme. Elle lui propose alors l'étrange marché d'échanger leur condition, à savoir que l'homme devienne l'ombre de son ombre et la suive donc « comme une ombre », ce qu'il finit par accepter en raison de la médiocrité de son existence. Mais un jour, l'homme menaçant de dénoncer l'ombre à la jeune femme qu'elle courtise, l'ombre fait enfermer l'homme, le privant donc de sa liberté. La morale de l'histoire, que Lepage ne manque pas de souligner, est « qu'en chacun de nous il y a une part d'ombre, et que si nous la laissons nous dominer, elle finit toujours par nous détruire⁹ ». Ce qui est intéressant, c'est que pour raconter cette histoire, Lepage adopte tout d'abord la position d'un narrateur – ici, le père –, avant de « disparaître » dans la lumière, pour laisser l'ombre de son corps prendre la parole et agir

⁹ Robert Lepage, *Le projet Andersen*, tapuscrit, 2005, n.p.

précisément au moment où, dans le conte, l'ombre se sépare de l'homme et trouve le statut d'un personnage. Dans ce jeu de lumière, Lepage parvient à rendre tangible la personnification d'une ombre, de *son* ombre.

Ainsi, l'acteur solo s'emploie à multiplier les personnages à partir de son unique présence, corporelle, spéculaire et spectrale. Mais il invite aussi à penser ces personnages dans leur complexité, dans leur multiplicité pourrions-nous dire, dont une fracture semble être toujours à l'origine.

Enfin, dans les solos de Lepage, il est indispensable de considérer les absents, ou du moins ceux qu'on ne voit jamais, qu'on n'entend jamais, mais dont on connaît néanmoins la participation à la progression des récits. Personnages imaginaires, « partenaires-mirages » de l'acteur, ils semblent pourtant lui répondre dans ces conversations faussement dialoguées. Ces personnages ne sont, en réalité, présents que par le fait qu'un autre, bien présent, s'adresse à eux. Leur fonction d'interlocuteur semble participer de cet effet de présence. D'ailleurs, les spectateurs n'ont jamais accès à l'intégralité de leur conversation et, pourtant, les répliques du personnage (joué par l'acteur) permettent néanmoins d'en deviner la teneur. Ce qui explique pourquoi le téléphone est l'instrument de communication privilégié par Lepage, dans ses solos. En effet, cette autre forme de représentation spectrale, permet la « venue » immédiate - dans *l'ici et maintenant* - d'interlocuteurs multiples : de l'ex-petite amie (quels que soient les solos), au frère (*La face cachée de la lune*), en passant par la réceptionniste de l'hôtel (*Les aiguilles et l'opium*).

Les différents types de personnages présents dans les solos de Lepage montrent bien que l'artiste québécois multiplie les effets de leur présence. Qu'ils soient incarnés par l'acteur lui-même, qu'ils soient représentés par des marionnettes ou par des objets, qu'ils soient le fruit d'un jeu de miroir, d'un jeu de lumière, ou qu'ils n'aient pour statut que celui d'interlocuteur, les multiples personnages remplissent la scène (scène imaginaire du spectateur peut-être), tels des spectres, tandis qu'un unique acteur s'y expose.

« In each of his solo shows, Lepage presents a parade of characters, some given full-body portrayal, some represented only vocally or in silhouette, some merely evoked by implication. The many characters fragment Lepage's identity in an autobiography reminiscent of a « fun-house » hall of mirrors, a distortion of self-image rife with contradictions and paradox. »¹⁰

Mais Lepage va plus loin encore lorsque ce partenaire imaginaire n'est autre que les spectateurs. Dans chacun des spectacles, un des personnages s'adresse directement au public, soit en tant que spectateurs du spectacle (*Les aiguilles et l'opium*) - dans ce cas, le personnage leur « explique » ou leur raconte l'histoire qui se joue sous leurs yeux -, soit en tant qu'« assemblée de personnages secondaires » à qui s'adresse le personnage principal (*La face cachée de la lune*, *Le projet Andersen*). Dans ce cas, les spectateurs sont directement introduits dans le récit et jouent le rôle de spectateurs au sein même de la fiction. Ainsi, au début de *La face cachée de la lune*, Philippe présente sa thèse à une assemblée que les spectateurs du spectacle constituent presque malgré eux. Lepage reprend le même procédé dans *Le projet Andersen*, lorsque Frédéric, l'auteur québécois, s'adresse aux spectateurs pour leur dire que l'opéra auquel ils sont venus assister a été remplacé par « un conte moderne qui raconte l'histoire d'un albinos québécois, d'un administrateur d'opéra français et d'un jeune immigrant maghrébin d'origine marocaine »¹¹. C'est aussi le cas lorsque l'un des personnages dévoile ses tourments au public qui, cette fois-ci, endosse le rôle de thérapeute (hypnotiseur dans *Les aiguilles et l'opium* et psychologue canin dans *Le projet Andersen*), ou encore celui de barman dans *La face cachée de la lune*.

Dans chacun des spectacles, ces moments d'aveu tiennent une place considérable par le fait qu'ils constituent véritablement un face à face entre le personnage et lui-même, confrontation qui marque d'ailleurs un renversement dans sa propre histoire comme si, par l'aveu à l'Autre de sa propre vulnérabilité, c'était un pas vers soi que le personnage amorçait.

¹⁰ James Bunzli, « Autobiography in the House of Mirrors: The Paradox of Identity Reflected in the Solo Shows of Robert Lepage » in *Theater sans Frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, sous la dir. de Joseph. Jr. Donohoe et Jane Koustas, East Lansing, Michigan State of University Press, 2000, p. 21.

¹¹ Robert Lepage, *Le projet Andersen*, op. cit.

Ces moments correspondent aux rares adresses directes de l'acteur aux spectateurs. C'est peut-être pour cette raison que la question de la dimension autobiographique des solos se pose. En effet, dans ces adresses au public et par la teneur des propos, il est légitime de supposer que les frontières de la fiction cèdent, à l'instar de celles entre l'artiste (auteur – acteur) et le personnage, en même temps que celles entre la scène et la salle¹². Pour James Bunzli, ces adresses au public ont la particularité de créer deux personnages, notamment dans *Les aiguilles et l'opium*. Bunzli identifie la *persona*, qu'il attribue à Robert Lepage, et les *characters*, qui correspondent au personnage pris dans l'action et ne s'adressant pas au public.

« In *Needles and Opium*, Robert begins as narrator once again addressing the audience [...] His first words allow him to lay thematic groundwork for the piece [...] He then turns to the narrative [...] Robert the narrator and the Robert we later see in scenes are, in fact, two different characters. But like all Lepage's portrayals in the solo shows, they are also different parts of the same character. Their similarities and differences serve to point the paradox of individual identity. »¹³

Bunzli soulève donc ici l'idée que l'adresse au public dans les solos de Lepage, et tout particulièrement dans *Les aiguilles et l'opium*, a la capacité de produire des personnages distincts : celui qui partage en quelque sorte la même réalité que celle des spectateurs, qui les informe, et celui qui fait exclusivement partie de la fiction. Cette distinction est particulièrement visible dans *Les aiguilles et l'opium*, mais beaucoup moins évidente dans *La face cachée de la lune*. Dans *Le projet Andersen*, en revanche, elle a l'avantage de mettre en évidence les différents modes de narration chez Lepage.

¹² Nous reviendrons sur cette dimension autobiographique un peu plus tard dans ce chapitre, lorsque nous aborderons la question de l'unicité.

¹³ James Bunzli, « Autobiography in the House of Mirrors: The Paradox of Identity Reflected in The Solo Shows of Robert Lepage », *loc. cit.*, p. 24-25.

1.1.2 Multiplicité des modes de narration

Dans *Les aiguilles et l'opium*, les adresses au public informent les spectateurs du contexte dans lequel se trouve Robert, le personnage, et plus particulièrement des raisons pour lesquelles il choisit toujours de séjourner dans la chambre 9 de l'hôtel La Louisiane à Paris :

AU PUBLIC

À chaque fois que je viens à Paris j'habite ici à l'hôtel La Louisiane. J'demande à être logé dans la chambre numéro 9 parce que paraît-il à l'époque c'est la chambre où habitait Jean-Paul Sartre au moment où il écrivait *La Nausée*.

À LA TÉLÉPHONISTE

Oui bonjour Mademoiselle, j'aimerais faire charger cet appel sur ma carte Bell Canada, s'il vous plaît. Le numéro de la carte est le 514 - 844 - 6354 - 9199 et je veux rejoindre un numéro dans la région de New York.

Oui c'est le 212 - 527 - 1417, et j'appelle de Paris... *Yes in France ... Thank you very much.*

AU PUBLIC

Un peu plus tard Jean-Paul Sartre a cédé sa chambre à Juliette Gréco qui n'était pas encore à l'époque une chanteuse très très connue [...] ¹⁴

Ici, l'adresse au public alterne avec la conversation téléphonique du personnage. Le mode épique (propre à la parole d'un narrateur) pénètre le mode dramatique (propre aux actions du drame) et provoque une rupture entre la fiction et le réel, entre le personnage ancré dans la fiction et l'acteur incarnant ce personnage. Ces intermèdes épiques introduits dans la forme dramatique ne manquent pas de rappeler le principe de distanciation brechtienne qui veut que celle-ci s'opère dans le rapport entre le spectateur et le personnage, mais aussi dans celui entre le personnage et l'acteur. C'est précisément ce que décrit Bunzli lorsqu'il distingue la co-présence de deux personnages à travers ces adresses au public. En revanche, que ce soit dans *La face cachée de la lune* ou dans *Le projet Andersen*, les adresses au public n'ont pas la même teneur dans la mesure où elles ne permettent ni ces ruptures entre la fiction et le réel, ni

¹⁴ Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, tapuscrit, 1991, n. p.

ce hiatus entre le personnage et l'acteur. En effet, dans ces deux spectacles les adresses au public invitent davantage à penser que les spectateurs jouent un rôle dans la fiction (celui d'une assemblée de spectateurs présents dans la fable, d'un thérapeute, d'un psychologue canin ou d'un barman), et ne les prend jamais véritablement pour ce qu'ils sont en réalité. Le mode de représentation privilégié semble alors être le mode dramatique, opérant la synthèse entre les modes épique et lyrique, un mode qui intègre les spectateurs au dispositif narratif, en tant qu'ils constituent un interlocuteur au sein même de la fiction. Les spectateurs jouent alors en lieu et place d'un Autre « absent », ils se voient convoqués dans la fiction et, à ce titre, constituent un partenaire de l'acteur. Les spectateurs disparaissent, en quelque sorte, derrière la figure spectrale de cet Autre comme l'acteur s'efface derrière ses doubles fictionnels.

Ainsi, les modes de représentations (épique et dramatique) varient au fil des solos, laissant dans leur sillage des constructions narratives traditionnelles (un narrateur s'adressant à un auditoire) au profit de nouvelles configurations (un spectateur-partenaire-personnage).

Le projet Andersen nous permet de le mettre davantage en lumière. En effet, dans ce dernier solo, le conte de « La Dryade » ainsi que la vie d'Andersen sont représentés sous une forme mêlant l'épique (une voix off narre les deux histoires) et le dramatique (l'action est représentée). Ni la Dryade ni Andersen ne prennent la parole ; en revanche, la narration se fait non seulement par l'intermédiaire de cette voix off (celle de Lepage pour le conte de la *Dryade* et celle d'une femme pour la vie d'Andersen) mais aussi par l'image. Fouquet parle d'ailleurs d'une « narration par l'image » présente dans l'ensemble de l'œuvre lepagienne, d'une narration qui emprunte au cinéma son vocabulaire, ses transitions et ses dynamiques :

Le cinéma est une référence permanente de la narration lepagienne. Il est, avant tout, « un art de la combinaison et de l'agencement », et cela pourrait être une définition du théâtre selon Lepage, à propos duquel la notion de montage est toujours évoquée. Le montage est un enchaînement des éléments de l'action selon un rapport de causalité ou de temporalité diégétique. Dans ses fables, Lepage use particulièrement d'une multiplication de fils qui tissent une matière favorisant la coexistence de deux ou plusieurs motifs, patchworks narratifs dont l'éclatement même est hérité des techniques de récit cinématographique.¹⁵

¹⁵ Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même, 2005, p. 130.

Cette multiplicité que nous relevons dans la structure énonciative du récit lepagien - à travers les différents modes de narration employés - est aussi présente au sein même de la trame narrative.

1.1.3 Multiplicité au sein de la trame narrative

Les aiguilles et l'opium est un spectacle basé sur les dépendances, qu'elles soient à une drogue ou d'ordre affectif. Robert, le personnage, est en pleine rupture amoureuse lorsqu'il se retrouve à Paris où il séjourne à l'hôtel La Louisiane dans la chambre 9. C'est précisément dans cette chambre que Jean-Paul Sartre écrivit *La Nausée* et que Juliette Gréco séjournait lorsqu'elle rencontra Miles Davis en 1949. Au même moment, Jean Cocteau se trouvait à New York. Ces deux personnages masculins, auxquels il est fait allusion tout au long du spectacle, sont en proie à la dépendance inhérente à la consommation de drogues. Pour Davis il s'agit de l'héroïne (« les aiguilles ») et pour Cocteau, de l'opium. En évoquant les trajectoires de ces deux hommes parallèlement à celle de Robert, le personnage, Lepage trace le parallèle entre le mal de vivre, la difficulté d'une rupture amoureuse, le travail de désintoxication qu'il nécessite et la tentation de fuir dans les paradis artificiels, communs aux trois personnages. À l'instar de la structure narrative des *Aiguilles et l'opium*, dans *La face cachée de la lune*, Lepage fait intervenir parallèlement à l'histoire des personnages, des trajectoires de personnalités « mythiques¹⁶ ». Comme nous l'avons déjà mentionné, la confrontation des deux frères, Philippe et André, est mise en parallèle avec la compétition entre Américains et Soviétiques dans la conquête de l'espace. Dans *Le projet Andersen*, ce sont les histoires de Frédéric, d'Arnaud, d'Andersen voire même de la Dryade, qui sont présentées.

¹⁶ Non pas que celles-ci relèvent d'une quelconque mythologie, mais plutôt car elles constituent des repères dans l'histoire contemporaine (du monde des arts ou de la science) des spectateurs et, par conséquent, font partie d'un patrimoine culturel qu'ils partagent. Lepage emploie en quelque sorte leur potentiel symbolique, et pour cela nous employons volontairement le terme « mythique », que le langage courant s'est d'ailleurs approprié.

Chacun des spectacles solos met donc en perspective l'histoire « particulière » d'un individu banal avec une ou des histoires « mythiques ». « On passe du phénomène à la loi : des faits de l'histoire aux lois qui les régissent »¹⁷, comme l'écrit Augusto Boal dans *Le théâtre de l'opprimé*. D'une part, cela permet d'introduire des référents culturels communs à ceux des spectateurs (un lien s'établit entre la scène et la salle) ; d'autre part, cela souligne le décalage entre « l'infiniment grand » et « l'infiniment petit » de l'espace dans lequel les personnages tentent de trouver leur place. Cette quête semble bien être un leitmotiv des personnages lepagiens :

Comment tu fais pour réconcilier l'infiniment banal, l'infiniment petit avec l'infiniment grand, l'infiniment essentiel. Par exemple, comment tu fais pour trouver une motivation pour continuer à vivre quand t'as accompli de grandes choses mais que bon, l'histoire va se rappeler de toi comme un numéro deux, comme quelqu'un qui a manqué sa chance.¹⁸

À travers cette mise en relation entre l'individu et le collectif, Lepage fait donc du spectateur un témoin des interdépendances entre la grande Histoire et les histoires individuelles, mais il va plus loin encore. Cette structure kaléidoscopique est constitutive de ce « moi » fictionnel, aux figures multiples, qui fait la force des solos de Lepage. Le spectateur assiste à l'histoire des personnages, déchiffre leur complexité, à travers le prisme de l'Histoire dont il fait lui-même partie.

1.1.4 Multiplicité des points de vue

Les variations dans le mode de narration ont la particularité d'introduire différents points de vue et de permettre ainsi leur multiplicité. Dans *La face cachée de la lune*, l'usage que fait Lepage de la vidéo permet justement de donner au spectateur accès à ce qu'il ne peut voir directement sur la scène. Déjà dans *Elseneur*, ces procédés (permettant de donner à voir

¹⁷ Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, trad. du brésilien par Dominique Lemann, Paris, Maspero, 1977, p. 47.

¹⁸ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit.

différents points de vue) permettaient à Lepage de montrer aux spectateurs le visage d'Hamlet, via la projection de son image saisie simultanément, alors que l'acteur leur faisait dos. « Grâce [aux caméras cachées], on pénètre les secrets du personnage, on le voit tel qu'il se rend invisible (de face, par exemple, alors que l'acteur est dos au public) ¹⁹ », fait observer Frédéric Maurin.

Ceci se retrouve dans *Le projet Andersen*, lorsque Frédéric, le personnage, vient s'adresser au public de l'opéra, au début du spectacle, alors que disparaît le visage de Lepage et qu'apparaît celui de Frédéric, sur l'écran. Contrairement à ce que l'on serait en droit de penser, il n'est pas question de comprendre cette adresse au public comme celle de l'acteur aux spectateurs du *Projet Andersen*, mais bien comme celle du personnage au public présent dans la fiction. Ce procédé, par lequel Lepage offre, simultanément, des points de vue différents aux spectateurs, est tout spécialement exploité dans *La face cachée de la lune*. Dans ce spectacle, au titre particulièrement éloquent, il est question de montrer aux spectateurs la « face cachée » des choses. Lorsque, au début du spectacle, par exemple, Philippe met ses vêtements puis de la lessive dans une machine à laver le linge, une vue de l'intérieur du tambour est projetée sur l'un des panneaux du fond de scène, situé à l'extrême opposé. De même, lorsque ce personnage filme une « cartographie » rudimentaire de l'espace constituée à partir de quelques pierres de taille et de couleur différentes, et disposées sur sa planche à repasser, les images sont diffusées en direct sur la scène. En employant une technique qui, au cinéma, porte le nom de son inventeur, Berkeley, et qui consiste à filmer en plongée totale (90° à la verticale), Lepage permet aux spectateurs de voir, grâce à la projection simultanée des images, cette constellation de planètes telle qu'ils ne pourraient la voir, à moins d'être placés à la place du personnage.

Dans *Les aiguilles et l'opium*, en revanche, cette multiplication des points de vue s'opère de manière différente. En effet, dans ce spectacle, Lepage retourne complètement l'espace de la chambre dans laquelle le personnage séjourne, comme si elle avait subi une rotation de

¹⁹ Frédéric Maurin, « Hamlet *ex libris*. Brook, Lepage, Wilson », *loc. cit.*, p. 28.

180°. Robert, le personnage, consulte un hypnotiseur afin de se détacher de la personne qu'il aime et qui le hante au point de ne plus pouvoir continuer à vivre. L'hypnotiseur lui répond alors que la solution est « d'entrer dans la douleur comme on entre dans une spirale »²⁰. À ce moment-là, le personnage se met à tourner à 360° devant la projection d'une spirale qui devient un disque (faisant allusion à Miles Davis, dont on entend la trompette à plusieurs reprises dans le spectacle) puis les hélices d'un avion (rappelant cette fois-ci Cocteau, et l'avion dans lequel il écrivit sa *Lettre aux Américains*, dont Lepage reprend certains passages dans le spectacle). Puis la scène s'éteint pendant quelques secondes avant d'apparaître elle-même renversée à 180°, une lampe identique à celle qui était suspendue auparavant, posée sur le sol, et l'acteur suspendu, tête vers le bas.

Ainsi, Lepage ne se contente pas de multiplier les personnages, il emploie aussi ce procédé sur le plan dramatique, dans la structure même des trames narratives – multipliant les différents récits, tels que Shakespeare pouvait le faire –, ainsi que dans les modes de narration. À travers les différents points de vue qui en émergent et les différentes perspectives visuelles qu'il met en place, s'affirme ce souci de la multiplicité qui anime son œuvre. Cette multiplicité surgit aussi d'une fragmentation de l'espace scénique qui multiplie les lieux de l'action.

1.1.5 Multiplication des espaces

Dans *Les aiguilles et l'opium*, c'est la position de l'acteur dans l'espace qui permet, entre autres, d'identifier le personnage dont il s'agit. En utilisant, tout particulièrement dans ce spectacle, la verticale, Lepage propose une lecture quasi littérale de la situation des personnages du récit dans l'espace. En effet, lorsque l'acteur incarne Jean Cocteau, il est

²⁰ Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, op. cit.

toujours – à une exception près²¹ – situé en hauteur, comme pour transposer la situation du poète français survolant l'Atlantique, dans un ciel où il trouve encore « quelques zones de liberté » pour « écrire *aux Américains* ». Tandis que Robert, lui, se situe la plupart du temps dans cette chambre, tantôt allongé sur le sol, tantôt assis sur une chaise. Cette distinction des espaces de chacun est particulièrement intéressante lorsque les personnages transgressent les règles territoriales et mettent, en quelque sorte, cette distinction en « crise ». Alors, des espaces de friction se créent, offrant un terrain à l'« espace imaginaire ». C'est le cas lorsque Robert vient s'accouder au cube qui, au milieu de la scène, permet un espace de projection tout au long du spectacle. Quelques secondes auparavant, un film y était projeté, montrant un homme qui nage dans une piscine. Au moment où celui-ci remonte à la surface, c'est le personnage, Robert, que les spectateurs voient apparaître sur le cube. Le découpage de l'image permet de simuler qu'il s'agit du même homme, comme s'il était véritablement accoudé aux rebords d'un bassin, dont on avait une vue transversale. C'est aussi le cas lorsque l'acteur, harnaché, semble grimper les étages d'un immeuble avant d'en chuter. Une fois encore, la projection vidéo montrant l'ascension de l'immeuble, fenêtre après fenêtre, puis le mouvement inverse, permet à l'acteur en suspension, situé devant, de simuler la situation, en restant presque immobile.

Cette technique en vogue dans le cinéma des années 1950 se retrouve aussi dans *La face cachée de la lune*, lorsque Philippe, adolescent, traverse les plaines d'Abraham, à Québec, en mobylette. C'est la projection du paysage, tel qu'on peut le saisir lors d'un déplacement, qui permet de créer à la fois l'espace et le mouvement, sans que l'acteur ait à se déplacer. Il est important de soulever ici le fait que la plupart des personnages lepagiens se déplacent (comme cela peut être le cas de Philippe dans *La face cachée de la lune*, qui se rend à Moscou, ou encore de Frédéric dans *Le projet Andersen*, qui va à Copenhague), et qu'à travers leurs pérégrinations est évoquée, une fois de plus, la multiplicité des lieux.

²¹ Lorsque le poète et cinéaste français entre dans la chambre pour expliquer que « l'un des prodiges de l'opium est de rendre une chambre ordinaire, inconnue, en une chambre familière, remplie de souvenirs ». (*Les aiguilles et l'opium*, *idem*.)

D'ailleurs, dans *Le projet Andersen*, les projections (photo et vidéo) sont à la fois employées pour situer les lieux actuels par leur nom (Opéra de Paris, Bois de Boulogne, Station de Métro – Invalides -, etc.) mais aussi pour recréer un lieu du passé (lorsque la Dryade visite l'exposition universelle de 1867 à Paris), ou encore pour illustrer l'espace du conte (lorsque la Dryade arrive à Paris, par exemple). Dans la représentation de ces espaces, lieux d'événements passés ou lieux imaginaires, se joue aussi, et de manière quasi indissociable, une fragmentation du temps. En effet, les solos de Lepage ne proposent pas d'unité de temps. À l'instar de l'espace, la dimension temporelle connaît une multiplicité perceptible à travers les différentes époques qui se côtoient et la présence récurrente du thème de la mémoire.

1.1.6 Multiplicité du temps

De façon générale, cette multiplicité du temps, dans les solos de Lepage, tient aux différents récits de la trame narrative. Dans la mesure où l'artiste québécois fait se côtoyer différents personnages historiques (Cocteau et Davis dans *Les aiguilles et l'opium* ; cosmonautes soviétiques et astronautes américains lors de la conquête spatiale dans *La face cachée de la lune* ; H.-C. Andersen dans *Le projet Andersen*) avec des personnages contemporains, c'est aussi leurs époques respectives qu'il fait dialoguer en intégrant à la représentation des documents d'archives (photos, gravures, enregistrements sonores), des films d'époque ou encore des costumes. Ceci est particulièrement significatif lorsque, dans *Le projet Andersen*, Frédéric revient de Copenhague à Paris en train et traverse en même temps les frontières géographiques et historiques. La musique classique fait progressivement place à la musique techno, tandis que l'éclairage à la bougie passe à celui d'un stroboscope, et que le haut-de-forme se voit remplacé par un blouson de cuir. Les ellipses temporelles sont partie prenante de ce dialogue entre les époques et expliquent que la fragmentation du temps réside aussi dans les nombreux retours dans le passé (*flash-back*). Ceux-ci permettent notamment la recréation d'un espace du souvenir, souvenir oscillant toujours entre opération mnésique et reconstitution fictionnelle.

Dans *La face cachée de la lune*, par exemple, lorsqu'André se trouve bloqué dans un ascenseur avec une étagère divisant l'espace en deux, ses souvenirs d'enfance reviennent, et l'acteur devient alors le personnage, enfant, lorsque ce dernier partageait une chambre avec son frère. L'étagère qui divise l'ascenseur permet ce basculement dans le passé, renvoyant André dans sa chambre d'enfant, où le meuble délimitait les espaces de chacun des deux frères. À travers ce voyage dans le temps, que l'acteur rend perceptible en mimant certains épisodes de son enfance (la découverte d'une boîte à musique dont on entend la mélodie, la transgression des frontières et la découverte de revues érotiques dans l'espace de son frère, ou encore la cigarette qu'il fume en cachette) se joue non seulement le souvenir - que l'absence des objets vient redoubler -, mais aussi la dissension entre les deux frères. L'on apprend alors que leur mère avait surnommé cette étagère le « mur de la honte », comme celui qui partageait les zones Est et Ouest de Berlin jusqu'en 1989, scindant concrètement la ville et symboliquement le monde en deux blocs : l'un pro-soviétique et l'autre pro-américain.

On retrouve le thème de la mémoire, que les retours dans le passé viennent matérialiser, lorsque, toujours dans *La face cachée de la lune*, l'acteur incarne la mère des deux personnages et tire de la machine à laver, dans laquelle Philippe s'était introduit au cours de la scène précédente, un cosmonaute miniature. Le cordon qui relie alors la marionnette au tambour de la machine/hublot de la navette, prend un sens métaphorique redoublé par les gestes de la mère, giflant les fesses de l'enfant/marionnette comme si elle venait de le mettre au monde. Cette scène quasi onirique ne manque pas d'évoquer le souvenir par la reconstruction imaginaire qu'il appelle et qui souligne la teneur fantasmatique de l'évocation. Cet aspect fantasmatique se retrouve d'ailleurs dans *Les aiguilles et l'opium*, lorsque Robert reçoit un appel adressé à Jean-Paul Sartre, donnant lieu à une conversation quasi surréaliste :

Un matin, je me suis fait réveiller en sursaut par la sonnerie du téléphone. C'est une voix que je ne connaissais pas qui voulait parler à Jean-Paul Sartre. Alors j'ai répondu que Jean-Paul Sartre n'habitait plus ici depuis de nombreuses années et que... qu'il était mort, non ? Mais la voix refusait de me croire et insistait pour lui parler, alors comme j'avais passé une nuit d'enfer et que ça ne me tentait pas de discuter, j'ai demandé si je pouvais prendre un message.²²

²² Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, op. cit.

Le passé apparaît alors sous l'aspect des époques successives qui se côtoient et se confondent parfois, mais aussi à travers le souvenir, en tant que reconstitution mnésique et/ou fabrication fantasmatique.

La projection vidéo joue un rôle important à ce sujet. Nous avons déjà mentionné la présence de documents d'archives (photos, films ou enregistrements sonores), dont les valeurs historique et culturelle sont incontestables, ceux-ci s'accompagnent de documents renvoyant à la sphère privée. C'est notamment le cas de ce film en super 8 dans lequel un enfant joue, qui est projeté à côté de Philippe en train de subir un scanner (*La face cachée de la lune*). Ainsi, si le thème de la mémoire recouvre le patrimoine collectif, la « mémoire collective », il est intéressant de voir que Lepage l'accompagne de la mémoire individuelle.

Soulignons aussi que le travail de la temporalité se situe au niveau des différentes dynamiques que Lepage propose au cours de la représentation. En effet, nous avons déjà évoqué ces films projetés derrière l'acteur, quasi immobile, permettant de multiplier les lieux. Ce procédé de superposition d'images en mouvement et de corps quasi statiques trouve une application particulièrement frappante dans *Les aiguilles et l'opium*, lorsqu'à l'aide d'un rétroprojecteur Lepage joue sur la superposition des images, pour représenter une injection d'héroïne et l'emprise de la drogue sur le toxicomane. L'image projetée propose celle d'un corps fixe (l'acteur étant placé derrière l'écran, c'est par un jeu d'ombres chinoises qu'il apparaît sur celui-ci, conservant ses proportions) sur lequel le liquide s'écoule de la seringue en temps réel (celle-ci placée sur l'écran du rétroprojecteur apparaît aussi grande que l'homme). De cette manière, Lepage propose non seulement une superposition de dynamiques (corps statique / écoulement du liquide), mais aussi une superposition des proportions (la taille de la seringue égalant celle de l'homme) et suggère, en quelque sorte, l'idée d'un rapport de force dans lequel l'homme n'est plus le maître.

Chacun des solos de Lepage est marqué par cette multiplicité. Celle-ci se manifeste sur le plan dramatique (personnage, trame narrative, mode de narration, dimension spatio-temporelle, nous l'avons montré) ou sur le plan scénique (points de vue et perspectives, langages scéniques employés - cinéma, vidéo, rétroprojections, dynamiques), il est toutefois

nécessaire de comprendre comment cette multiplicité est non seulement rendue possible, mais aussi et surtout, cohérente. Cela permettra de saisir en quoi la démarche de Lepage reflète bien la multiplicité dans ces formes identitaires dont nous allons explorer la complexité dans les parties à venir.

1.2 Processus de transformation comme procédé de transition

Le théâtre c'est l'art de la transformation à tous les niveaux, que ce soit un changement de décor, la chimie qui transforme les verbes en émotions, en sentiments, etc. Et le spectateur vient, consciemment et inconsciemment, pour participer à cette métamorphose ; il est aussi créateur. Il vient parce qu'il veut voir autrement.²³

À l'instar d'un peintre cubiste, Lepage parvient à « rassembler » les morceaux disparates du spectacle. Comment tous les éléments de la représentation sont-ils articulés ? Là est le véritable défi, car si Lepage donne aux spectateurs la possibilité de saisir, à partir de fragments hétérogènes, la représentation dans son ensemble, c'est qu'il s'y joue peut-être déjà une certaine complétude. Complétude (ou complémentarité) des éléments entre eux, comme si chacun trouvait son élément complémentaire - le yin, son yang, et inversement -, à l'image des deux frères de *La face cachée de la lune*, mais aussi complétude dans la présence quasi spectrale d'une figure unique, voire « homogénéisante » de moi ponctuels. Dans les pages qui suivent, nous nous arrêterons sur ces articulations dont le fondement repose sur un procédé de transformation (personnages, lieux, objets, etc.) Nous verrons alors comment ce « devenir » des éléments – devenir qui passe par la transformation – permet qu'au sein du spectacle un réseau s'établisse. En effet, loin d'anéantir le potentiel mémoriel des éléments représentés, le procédé de transformation semble plutôt le renouveler en appuyant l'idée que chaque élément porte en lui la trace d'un autre (passé ou à venir), un peu à l'image du processus de transculturation, telle que le définit Fernando Ortiz :

²³ Robert Lepage, entrevue avec Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert, « *La tempête* Robert Lepage », in *Nuit Blanche*, n° 55, printemps 1994, p. 64.

La transculturation est un ensemble de transmutations constantes ; elle est créatrice et jamais achevée ; elle est irréversible. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce que l'on reçoit : les deux parties de l'équation s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant.²⁴

Les éléments de la représentation, chez Lepage, se redéfinissent continuellement à la lumière de ce qu'ils étaient et de ce qu'ils sont devenus dans le contexte où ils apparaissent à nouveau.

En effet, de cette manière, ils se contaminent mutuellement, recouvrent des strates de sens relevant de leur contexte respectif, et véhiculent par conséquent une polysémie quasi ontologique, faisant d'eux des « éléments-palimpsestes », irréductibles à ce qu'ils ont été et à ce qu'ils sont devenus. Ils se révèlent davantage dans cet entre-deux et par ce devenir, que par leur nature dont la permanence est toujours mise en crise. Ainsi les couches se superposent et les échos se multiplient. Des ponts entre les récits se créent, les liens entre les personnages - ou leurs histoires - se tissent...

1.2.1 La construction des personnages : des transformations visibles

Si nous avons pu souligner la multiplicité des personnages dans les solos de Lepage, c'est précisément car des signes distinctifs permettent cette identification. Il est, par exemple, intéressant de voir la relation entre le vêtement et la quête d'identité dans *La face cachée de la lune*. Dans ce spectacle où Philippe cherche, tant bien que mal, à trouver sa place, à sortir de l'ombre de son frère et à être reconnu par ses pairs, le thème du vêtement se décline à travers les objets qu'il manipule (planche et fer à repasser), les reliques vestimentaires de sa mère dont il ne peut se défaire, à travers aussi le lieu dans lequel il se situe plusieurs fois au cours du spectacle (le Lavomatic) voire même dans lequel il disparaît (le tambour d'une

²⁴ Fernando Ortiz cité par Jean Lamoire, « Transculturation : naissance d'un mot », in *Métamorphoses d'une utopie*, sous la dir. de J.-M. Lacoix et F. Caccia, Paris, Triptyque, 1992, p. 47.

machine à laver). Le thème du vêtement véhicule alors l'idée d'une identité « en procès », d'une peau qu'on cherche à laver comme on lave ses vêtements, comme on les repasse, aussi, pour leur donner les plis tant désirés ou leur ôter les plis indésirables.

Qu'il s'agisse des vêtements que portent les personnages (le blouson de cuir de Frédéric, le costume d'Arnaud dans *Le projet Andersen*), de leur coiffure (cheveux longs pour le premier, et courts pour le second), de leur posture, ou encore d'autres attributs tels une paire de lunettes (Philippe, dans *La face cachée de la lune*) ou un bouc (André, son frère), le fait est que l'acteur change d'apparence chaque fois qu'il incarne un personnage différent. Les transformations sont visibles même si elles ne se font que très rarement à vue (c'est le cas lorsque, dans *La face cachée de la lune*, Lepage joue tantôt le médecin que va consulter Philippe, tantôt ce dernier : lors du changement, il quitte la blouse qu'il porte et va s'allonger à la place du patient). Les passages d'un personnage à l'autre se font hors scène, nécessitent une sortie du comédien et créent par-là même une rupture entre les différents tableaux. Ceci est particulièrement visible dans *Le projet Andersen* où ces ruptures constituent les temps et lieux des basculements d'un récit à l'autre, les faisant ainsi progresser tour à tour et de manière elliptique. Ceci met en évidence, si cela était encore nécessaire, l'influence du septième art qui imprègne l'ensemble du spectacle.

1.2.2 Les transitions cinématographiques

En effet, *Le projet Andersen* semble obéir davantage à une logique narrative cinématographique qui tend à gommer l'artifice du théâtre - que les changements à vue dévoileraient -, au profit d'un réalisme servant l'illusion. La conception scénographique du *Projet Andersen* s'inscrit d'ailleurs pleinement dans un vocabulaire que Lepage attribue au langage cinématographique. D'après lui, si le théâtre est un art de la verticalité, le cinéma est un art de l'horizontalité :

« There's a sense of spirituality in theatre: it's a medium that you could use to talk about spirituality, about spiritual quests. Of course, there's a reason why film has horizontal frame; because cameras pan and cinema is all about everyday life and realism. Being at

that level it goes from left to right, or right to left (...) The medium technically and symbolically is about horizon, the land on which human beings work and walk. »²⁵

Or, l'espace scénique du *Projet Andersen* s'articule autour de cette notion d'horizontalité, de par son dispositif transversal (les éléments du décor - comme l'acteur lui-même - traversent la scène de jardin à cour et de cour à jardin) qui laisse peu de place à la profondeur et à la hauteur habituelle de la scène de théâtre. La scénographie offre ainsi aux spectateurs une vision panoramique permanente du spectacle, comme s'ils étaient placés devant un écran de cinéma. Lepage assume pleinement les emprunts au langage cinématographique dans la mesure où celui-ci imprègne les modes de perception et de compréhension des spectateurs et qu'il constitue, par conséquent, un moyen privilégié aujourd'hui pour s'adresser au plus grand nombre²⁶.

C'est sans doute pour cela que le recours aux procédés cinématographiques est aussi visible dans les transitions qui permettent de passer d'un personnage à un autre. Lorsque la transformation se fait en coulisse, elle permet ce basculement de l'histoire d'un personnage à celle d'un autre. Quand cette même transformation a lieu sur scène, le passage d'un personnage à l'autre prend souvent une dimension métaphorique. C'est le cas, par exemple, dans *Le projet Andersen*, lors des deux seuls moments où, en passant derrière un arbre, Frédéric devient la Dryade, puis plus tard, lorsque de la même manière, Andersen devient Rachid qui, à son tour, devient Arnaud. Dans ces « fondus enchaînés » des personnages, semble alors s'esquisser une certaine évanescence de leur identité respective, mais aussi le désir de devenir quelqu'un, à l'image de la Dryade qui, enfermée dans un marronnier, décida d'en sortir pour découvrir le monde et « vivre comme une vivante ». La mue de la Dryade

²⁵ Lepage, Robert, « Robert Lepage in conversation with Alison McAlpine, at Le Café du Monde, Québec City, 17 February 1995 », in Maria Delgado et Paul Heritage, *In Contact with the Gods ? Directors Talk Theatre*, New York, Manchester University Press, 1996, p. 143.

²⁶ Comme le note Ludovic Fouquet : « Lepage s'appuie sur l'univers cinématographique pour organiser ses dispositifs, fort de l'assurance d'un partage de références autour d'un média universel, références aisément reconnaissables par le spectateur. » In *Robert Lepage, l'horizon en images*, op. cit., p. 144.

semble alors symboliser celle des autres personnages, et représenter métaphoriquement cette part commune aux personnages, identifiable par-delà leurs différences. Les personnages se répondent ainsi les uns aux autres, apparaissant comme les multiples visages d'une même figure, comme les multiples foyers d'un même drame. Celui-ci tend à dépasser les récits individuels et particuliers de chaque personnage, pour mettre en lumière l'histoire qu'ils semblent tous avoir en commun. Cette idée se retrouve dans chacun des solos de Lepage.

Ainsi, la construction identitaire dans les solos de Lepage est intimement liée à ces transformations que l'artiste donne à voir sans les montrer, des transformations qui se doublent de traversées géographiques, comme si, pour se révéler, les personnages avaient besoin d'un ailleurs, d'un espace autre que le leur. Tous vont chercher une reconnaissance à l'étranger et leur voyage cristallise un parcours initiatique au terme duquel ils s'aperçoivent que ce qu'ils cherchent n'est nulle part ailleurs qu'en eux-mêmes. Cette prise de conscience ne semble pas tant tenir au fait d'être ailleurs qu'à celui de franchir des étapes, de s'inscrire dans un devenir. Dans *Les aiguilles et l'opium*, Robert séjourne à Paris, tout comme Frédéric dans *Le projet Andersen*, tandis que Philippe fait le voyage à Moscou dans *La face cachée de la lune*.²⁷

Ces passages d'un personnage à l'autre, identifiables au niveau visuel par des changements vestimentaires ou de comportements, comme nous l'avons montré, le sont aussi au niveau de la voix (*Les aiguilles et l'opium*), dont les modulations permettent à l'acteur de passer d'une identité à l'autre : de Robert à Cocteau. Ce procédé scénique trouve un fondement dramaturgique dans le sentiment du personnage d'être hanté par la personne qu'il aime encore et dont il ne parvient pas à se détacher, à l'image de cette chambre n° 9 de l'hôtel La Louisiane dans laquelle il reste enfermé et qu'il dit hantée par tous ceux qui y sont passés. C'est ce qu'évoquent les propos du personnage que nous relevions plus tôt :

À chaque fois que je viens à Paris j'habite ici à l'hôtel La Louisiane. J'demande à être logé dans la chambre numéro 9 parce que paraît-il à l'époque c'est la chambre où

²⁷ Il est, à cet égard, intéressant de souligner la présence des accents (français, québécois, russe, danois) dans les solos de Lepage, qui contribuent aussi à identifier les personnages.

habitait Jean-Paul Sartre au moment où il écrivait *La nausée* [...] Un peu plus tard Jean-Paul Sartre a cédé sa chambre à Juliette Gréco qui n'était pas encore à l'époque une chanteuse très très connue.²⁸

Dans les glissements de la voix de Robert à celle de Cocteau, se joue l'idée d'un être habité par plusieurs personnages, d'un moi fragmenté dont la « mise en voix » serait le révélateur.

Ces transformations affectent tant le devenir des objets que celui des lieux de l'action. Ainsi l'on retrouve, une fois encore, un fondu enchaîné des images projetées telle la spirale qui se change en disque avant que celui-ci ne devienne hélice, dans *Les aiguilles et l'opium*. Ceci a la particularité de constituer un point de rencontre des histoires de Robert, Miles Davis et Jean Cocteau. Fondu enchaîné encore dans *La face cachée de la lune*, lorsque le hublot de la machine à laver devient celui d'une navette spatiale, pour revenir plus tard dans la représentation sous la forme de la lune, d'un scanner, puis d'une horloge et enfin sous celle d'un aquarium. Ce dernier exemple met d'une part en avant le fait que, à travers ces objets, Lepage crée de nouveaux espaces - puisque chacun permet de situer l'action dans un lieu différent (le scanner, un cabinet médical ; l'horloge, un bar ; l'aquarium, chez Philippe) -, et il souligne d'autre part la polyvalence des objets dans ce spectacle et la mobilité du signe théâtral.

Il en est de même du miroir incliné - qui sert de mur dans une salle de sport - et qui est utilisé pour constituer le zinc d'un bar ou pour représenter le ciel étoilé dans lequel Philippe apparaît en apesanteur à la fin du spectacle. La planche à repasser est, pour sa part, employée dans sa fonction première, mais aussi comme vélo d'appartement et autres appareils de sport. Elle représente Philippe, enfant, ausculté par un médecin ou fait office de mobylette. Les objets ne remplissent pas uniquement leur fonction première, mais Lepage exploite les possibles qu'ils offrent, en les transformant à sa guise.

²⁸ Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, op. cit.

De plus, un procédé de composition et de décomposition des objets et des images est aussi présent dans les spectacles, à l'instar de cette fusée que constitue Philippe à partir de boîtes de chips, d'un thermos et d'un stylo, dans *La face cachée de la lune*, ou encore de cette trompette que l'on voit être montée sur l'écran d'un rétroprojecteur dans *Les aiguilles et l'opium*. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'au début de ce dernier spectacle, c'est à un processus inverse qu'est soumis le dessin d'un visage. En effet, celui-ci se dessine à rebours, il s'efface sous les traits d'un crayon. Une fois de plus, se joue sur scène le thème de la mémoire et de l'oubli, du souvenir qui se construit au fil d'un temps, laissant derrière lui une trace éphémère de ce qui a été, une trace que Lepage tente pourtant de saisir lorsque Robert, dans *Les aiguilles et l'opium*, se photographie avec un Polaroid. Les spectateurs voient alors se révéler l'image en temps réel. L'importance de cette scène ne semble pas tant résider dans l'autoportrait du personnage que dans la superposition de celui-ci et du processus de *développement* et de *révélation* de la photo. Dans la mesure où ce processus porte à la fois l'empreinte d'un devenir (l'image qui apparaît progressivement) et celle du « déjà passé », du révolu (l'instant de la photo), dans la mesure aussi où la photographie constitue en soi un support mnésique, un lien s'établit entre la mémoire, l'identité du personnage (l'autoportrait) et le processus du développement. Lepage reconstruit ces liens et met en évidence le fait que la mémoire, l'identité et le processus sont intimement liés. L'identité apparaît alors comme le résultat d'une oscillation entre une certaine permanence dans le temps (l'instant figé et le souvenir matériel qu'est la photo) et un processus d'altération inévitable (le temps du développement), entre ce qui est donné et ce qui se construit à partir de ce donné.

C'est aussi ainsi que s'opère la transformation des lieux dans *Le projet Andersen*. L'un des exemples les plus significatifs correspond au moment où Frédéric se situe dans le hall de l'opéra, puis se trouve une seconde plus tard dans le métro, à la station Opéra. Dans le passage d'un endroit à l'autre, Lepage conserve le dénominateur commun des deux lieux (le terme « opéra » est la seule chose qui ne varie pas dans les projections) et, de cette manière, il parvient à transposer scéniquement cette présence du même dans l'autre, du permanent dans le variable ou, plus exactement, et de manière paradoxale, le caractère variable de ce qui est permanent.

Enfin, et comme Ludovic Fouquet le fait observer, l'influence du cinéma ne s'arrête pas à la réalisation scénique des spectacles de Lepage, mais contamine aussi la construction narrative de la fable :

Dans ses fables, Lepage use particulièrement d'une multiplication de fils qui tissent une matière favorisant la coexistence de deux ou plusieurs motifs, patchworks narratifs dont l'éclatement même est héritier des techniques de récit cinématographique. (...) Le cinéma affectionne l'instant plutôt que la durée, et ceci se retrouve dans le théâtre de Lepage où les scènes sont conçues comme de petites unités indépendantes, déplaçables. Face à la fable, Lepage se comporte comme un réalisateur en salle de montage : il déplace des plans, remonte des successions de séquences dans des ordres différents.²⁹

Ainsi, Fouquet souligne la multiplicité des récits qui composent la trame narrative des spectacles de Lepage, leur relative autonomie (les scènes étant présentées comme de « petites unités indépendantes ») et possible mobilité. Par la suite, l'auteur explique que ces articulations, - qu'il identifie sous le terme de « liaisons » -, sont directement liées à « l'influence narrative du cinéma » :

Le premier type de liaison opère un changement de plan par coupe franche [...]. Une autre manière, plus douce, d'évoquer le passage du temps, est assurée par le fondu enchaîné [...] Le volet est une liaison narrative moins courante dans le cinéma d'aujourd'hui. Avec ce procédé, « une image est remplacée par une autre qui glisse en quelque sorte devant elle (soit latéralement, soit à la manière d'un éventail) ». ³⁰

1.2.3 L'enchâssement des récits

C'est donc par l'entremise de conventions cinématographiques que Lepage parvient à faire coexister les différents récits et à faire basculer (ou glisser) la narration de l'un à l'autre. Pour autant, l'enchâssement des récits dans les solos de Lepage trouve aussi d'autres assises. En effet, il est intéressant d'observer comment les personnages, les objets, les situations et

²⁹ Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, op. cit., p. 130.

³⁰ *Idem*, p. 134.

même les lieux transitent d'un récit à l'autre, et constituent par conséquent des points de rencontres, voire des zones de friction, à l'image de ces objets dont nous observons les différents usages dans un même solo (tambour d'une machine à laver, hublot, lune, horloge, aquarium, dans *La face cachée de la lune*). Traversant les récits, à l'instar des personnages qui traversent les frontières géographiques, ces objets ont l'avantage de tisser des liens que le spectateur est à même de reconnaître. Ils construisent, dès lors, des réseaux de signification et créent un phénomène d'écho permettant d'établir des ponts entre les différents récits qui s'entrecroisent.³¹ La construction des *Aiguilles et l'opium* reflète particulièrement bien cette structure dramaturgique. Ainsi, Robert, en peine d'amour, séjourne dans la chambre 9 de l'hôtel La Louisiane à Paris où Juliette Gréco séjournait à son tour lorsqu'elle rencontra Miles Davis en 1949. Ce dernier sombra dans la drogue lorsqu'elle le quitta. Au même moment, Jean Cocteau écrivait la fameuse *Lettre aux Américains* au cours du vol qui le ramenait de New York à Paris, lettre dont Lepage reprend des passages dans son spectacle. Nous retrouvons donc, au centre de ces trois histoires, cette même chambre d'hôtel qui réunit Robert, le personnage, et Miles Davis, ainsi que l'année 1949, qui réunit cette fois Miles Davis et Jean Cocteau. Les deux personnages masculins, auxquels il est fait allusion tout au long du spectacle, sont en proie à la dépendance inhérente à la consommation de drogues. Pour Davis, il s'agit de l'héroïne (« les aiguilles ») et, pour Cocteau, de l'opium. En évoquant les trajectoires de ces deux hommes parallèlement à celle de Robert, Lepage rapproche le mal de vivre, la difficulté d'une rupture amoureuse, le travail de « désintoxication » qu'il nécessite et la tentation de fuir dans « les paradis artificiels », forçant ainsi le spectateur à saisir ce qu'il y a de commun entre ces trajectoires individuelles.

³¹ D'autres exemples pourraient être relevés. Dans *Le projet Andersen*, lorsque Frédéric évoque l'incendie de l'appartement dans lequel il se trouvait et mentionne qu'il n'avait pas de corde avec lui, alors qu'au cours du spectacle, on apprend qu'Andersen avait toujours une corde dans ses bagages, car il craignait précisément d'être pris dans un incendie. Ou encore lorsque la Dryade disparaît, cette disparition coïncide avec celle de Fanny, la chienne dont Frédéric s'occupe. Dans ce cas, non seulement la situation transite d'un récit à l'autre, mais aussi l'espace dans lequel l'action se déroule, puisqu'il s'agit de la forêt dans les deux récits. Dernier exemple enfin, lorsque Frédéric apprend que son ex-petite amie sort avec son meilleur ami à lui, situation que l'on retrouve transposée dans la vie d'Arnaud.

D'autres échos sont identifiables au cours du spectacle, notamment dans les multiples cures que Robert expérimente afin d'alléger sa souffrance : de l'acupuncture à l'hypnose. En effet, le personnage amorce le spectacle par un discours sur l'acupuncture dans lequel il explique que cette pratique ancestrale qui consiste à insérer des aiguilles dans la chair (faisant ainsi écho à l'injection d'héroïne) afin de guérir toutes sortes de maux, est, en fait, issue de supplices chinois. Le remède est alors envisagé à la fois dans sa forme négative et dans sa forme positive. Cette ambivalence revient lorsque le personnage rencontre un hypnotiseur et que ce dernier lui explique qu'il devra « entrer dans la douleur » comme on entre dans une spirale s'il veut se libérer de cette femme qui le hante et dont il reste dépendant (ici, la dépendance affective ne manque pas de rappeler la dépendance toxicomaniaque). Cet exemple n'en est qu'un parmi d'autres tout aussi représentatifs de la manière qu'a Lepage d'enchâsser les histoires les unes dans les autres. Il ne constitue en aucun cas une exception puisque nous retrouvons la même structure rhizomatique dans *La face cachée de la lune* et dans *Le projet Andersen*.

Comme Lepage l'évoque lui-même, il tisse des liens entre les histoires, fabrique un réseau d'informations permettant d'esquisser une certaine complétude au sein même du spectacle, tout en laissant aux spectateurs le soin d'en constituer l'unité :

Il est évident que les médias ont changé et changent notre façon de penser, autant sur le plan de la forme que du contenu. Le public auquel on s'adresse aujourd'hui voit beaucoup de cinéma et de télévision où se développe un langage qui l'habitue à superposer les informations. Le public ne perçoit plus les choses de la même façon, on peut donc lui raconter une histoire de manière différente [...] Les gens désirent se faire conter des histoires avec le vocabulaire qu'ils ont et qu'ils comprennent.³²

En quête d'un vocabulaire et d'un mode de construction de la fable obéissant aux modes de perception et de compréhension contemporains, l'artiste en vient à privilégier une structure rhizomatique dont les fondements reposent sur la multiplicité et les processus de transformation. Loin d'entrer en conflit avec la notion d'unité de l'œuvre, le solo lepagien en

³² Robert Lepage, entrevue avec Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert, « La tempête Robert Lepage », *loc. cit.*, p. 64.

contourne les modalités et propose, à travers cette structure diffractée, la pleine expression des multiples facettes qui la composent.

1.3 L'unicité ou les différents possibles du Même

Il est aisé de constater que dans chaque spectacle solo de Lepage, un personnage autobiographique est présent et correspond le plus souvent au personnage central. Bunzli, qui insiste sur cet aspect-là dans son étude sur l'œuvre lepagienne³³, emploie le terme *persona* pour qualifier ce personnage et le distinguer des *characters*. Bien qu'il soit intéressant d'identifier ce personnage qui parle au nom de l'artiste dans les trois premiers solos de Lepage, il semble tout de même que les frontières entre *persona* et *character* soient beaucoup moins nettes dans les solos suivants (*La face cachée de la lune* et *Le projet Andersen*). En effet, qui de Philippe ou André, reflète le mieux Lepage dans *La face cachée de la lune*, par exemple ? Celui qui est le plus affecté par la mort de sa mère, l'aîné de la fratrie (alors que l'on sait que Lepage est le cadet, dans la sienne), et dont la première expérience avec la drogue laissa des séquelles (Philippe) ou celui qui semble réussir sa vie, gagne beaucoup d'argent, connaît une certaine popularité et préfère les hommes aux femmes (André) ?

Dans les derniers solos de Lepage, le traitement autobiographique semble différer des solos antérieurs. Dans la mesure où la figure de l'artiste semble hanter chacun des personnages, et non plus un seul, la voix de l'artiste se fait entendre derrière la polyphonie de l'œuvre. C'est la raison pour laquelle nous insistons sur cette figure spectrale, unique, que composent les différents fragments une fois mis en réseau, en dialogue comme en écho. Que cette figure corresponde au visage de l'artiste (la *persona* de Bunzli) composé des différents personnages ou qu'elle corresponde à un récit d'une teneur générale, « universelle », dessiné par les multiples trames narratives associées, chacune, à un personnage en particulier, il

³³ James R. Bunzli, *Looking into the mirror: décalage and identity in the solo performances of Robert Lepage*, Bowling Green State University, 1996. Notons qu'à l'époque où il écrit son essai, l'auteur s'appuie sur les trois spectacles solos déjà réalisés par Lepage, *Vinci*, *Les aiguilles* et *l'opium* et *Elseneur*.

semble que ce mode de construction du spectacle reflète un rapport au monde empreint du désir que le particulier rejoigne l'universel, et un rapport à l'Autre cherchant à créer des ponts entre l'individuel et le collectif. C'est pourquoi, au-delà de la dimension autobiographique dans les solos de Lepage, qui semble fondée sur des situations vécues par l'artiste mais jamais sur le récit de sa vie en tant que telle, ce qui est intéressant, c'est que la mise en place de cette structure rhizomatique que nous avons tâché de mettre en lumière, permet de créer une figure qui englobe toutes les autres. Nous ne sommes pas en mesure de dire si celle-ci est le reflet de Lepage ou non, puisqu'il faudrait, pour cela, connaître davantage l'artiste dans son intimité. En revanche, il semble que ce mode de construction des solos reflète un mode de construction de l'identité aujourd'hui, une identité qui passe par une mise en réseau des multiples possibles du soi, une même soumission aux changements que le devenir identitaire de chacun implique. Cette identité oscille sans cesse entre quête d'intégrité, ou d'authenticité, et transformation, ou devenir autre, et se fonde, par conséquent, sur le paradoxe que l'individu n'y est jamais tout à fait soi et jamais tout à fait « autre », mais toujours les deux à la fois... « soi-même comme un autre » disait Ricoeur. Sans doute est-ce là ce qui a permis à de nombreux chercheurs (Blau, Schechner, Gargano, etc.) de parler d'un phénomène de *ghosting* particulièrement fort dans les solos. Défini comme la perception par surimpression de multiples empreintes laissées par les personnages joués par l'acteur, le *ghosting*³⁴ permet aux spectateurs d'identifier, par-delà le personnage qui leur est donné à voir, la sédimentation des figures antérieures que l'acteur a incarnées.³⁵ Le *ghosting* met ainsi de l'avant la dimension théâtrale du corps de l'acteur, en tant qu'il devient espace de représentation où se jouent différents personnages qui font de lui un lieu où réside « tout un monde ». Cette stratification d'identités multiples crée une certaine richesse de jeu dans la mesure où le

³⁴ Nous verrons plus tard que chez Pol Pelletier le *ghosting* se présente sous une autre forme faisant appel à la *persona* publique de l'artiste.

³⁵ Pour Gargano, cette forme du *ghosting* permet qu'« à la fin de la performance l'agglomération de personnages [soit] accomplie, et [qu'il] existe un fort sens d'unité culturelle à l'intérieur d'une "compagnie" diverse et conflictuelle ». De plus, Gargano souligne que « le spectacle solo (...) se joue sur la scène du corps de l'artiste » et en cela, le corps de l'acteur sera toujours, dans le solo, « l'élément unificateur ». Pour autant, dans le cas de Robert Lepage, il nous semble nécessaire d'insister sur le terme d'unicité plutôt que sur celui d'unité. In « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublément et redoublément dans le spectacle solo », in *L'annuaire théâtral*, n° 18, p. 111.

spectateur saisit à la fois l'unicité de ce qui lui est présenté et la multiplicité d'un savoir qui se construit ailleurs (structure en réseau, multiplication des personnages ou encore traces que la mémoire importe et projette sur ce que le spectateur voit). Chez Lepage, l'enjeu de la démarche reste de rendre la multiplicité des possibles dans la figure « unifiante » d'un personnage principal, à l'instar d'une mosaïque de portraits donnant à voir une seule figure. C'est ce que nous nous proposons de montrer plus en détail dans les pages qui vont suivre.

Les différentes approches philosophiques, et notamment celle de Paul Ricœur sur l'identité narrative³⁶ et celle de David Hume sur le principe d'individuation³⁷, ont établi que la notion d'identité se joue entre deux pôles dont le premier est marqué par la permanence dans le temps (l'« idem » ou « mêmeté » pour Ricœur et l'« unicité » ou « individuation » pour Hume), et le deuxième par la variation (l'« ipsité » pour Ricœur, et la « pluralité » pour Hume). L'élaboration de l'identité serait le fruit d'une tension ou d'une oscillation entre le permanent du soi et son devenir dans le temps, autrement dit entre « le même et l'autre ». L'identité s'inscrirait donc dans un mouvement et se définirait précisément par ce mouvement, sans pouvoir être réduite à l'un des deux pôles. Cette conception s'applique parfaitement à l'univers de Lepage. Chez lui, la construction des personnages, tout comme celle des spectacles, semble ressortir à un mouvement qui part de la multiplicité, de l'Autre et de ses différents visages, pour tendre vers celui de l'unicité, dans la mesure où tous ces visages sont traversés par la figure du Même. C'est ce que nous allons montrer encore plus en détail dans les pages qui suivent mais disons, dès à présent, que la construction des solos de Lepage s'articule sur les procédés de multiplication et de transformation tant au niveau dramaturgique qu'au niveau esthétique. Ceci a la particularité d'établir une structure narrative rhizomatique fondée sur les phénomènes d'écho et d'interpénétration (objets, trames narratives, etc.), phénomènes qui viennent mettre en évidence la persistance d'une identité du « même » au sein des éléments, en dépit de leur diversité et des multiples transformations qu'ils subissent.

³⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1996.

³⁷ David Hume, *Traité de la nature humaine*, trad. de l'anglais par A. Leroy, Paris, Aubier, 1968.

CHAPITRE II

POL PELLETIER : EN QUÊTE D'UNITÉ

La question de l'identité dans les spectacles solos de Pol Pelletier connaît un tout autre traitement que dans ceux de Robert Lepage. Nous avons vu que la démarche de ce dernier, en mettant l'accent sur la multiplicité des éléments de la représentation et sur leur transformation, reflétait une identité fragmentaire en perpétuelle redéfinition. Chez Pol Pelletier, en revanche, il n'est pas véritablement question de multiplicité ou de transformation, mais davantage question d'opposition, d'un clivage dans lequel le sujet est pris et à partir duquel il entreprend un cheminement intérieur pour trouver sa place (voire s'en faire une) dans l'espace et dans le temps. En effet, dans les solos de Pol Pelletier, l'identité se manifeste, au sens propre comme au sens figuré, par l'inscription de soi dans l'espace et dans le temps ; d'où l'importance du corps et celle de la mémoire.

Corps d'abord, parce qu'il s'y joue une « libération » dont les fondements résident dans la lutte féministe à laquelle Pol Pelletier prit part dès ses débuts dans les années 1970. L'identité féminine commençait alors, pour les femmes, par la réappropriation de leur propre corps et par la revendication d'un droit à la jouissance. Briser le carcan dans lequel elles se sentaient prisonnières constituait les prémices de leur inscription dans l'histoire et dans le monde. Refusant de se soumettre aux règles du patriarcat, il leur fallait rompre le silence et oser dire « Je ». Se poser en tant que sujet d'énonciation exprimait métaphoriquement leur désir d'être le sujet de leur propre vie. Les solos de Pol Pelletier reflètent bien cette prise de position. C'est ce que l'analyse approfondie du rôle de la voix dans le spectacle *Joie* nous permettra de mettre en évidence, en soulignant ce basculement entre le dire du corps et celui

du discours, un basculement qui souligne à la fois une transposition et un clivage à partir duquel émerge le sujet.¹

En effet, une disjonction s'opère entre ce corps au bord du débordement et ce dire, finement construit, élaboré selon les règles du discours épique. La forme même des solos de Pelletier reflète ce conflit, ce paradoxe entre la volonté d'abolir un cadre trop rigide pour trouver sa place (et auquel le corps de l'artiste s'emploie), et la nécessité, voire l'urgence, de prendre la parole, de s'inscrire dans un cadre symbolique et de se soumettre à ses lois.

Tant le recours à la mémoire que le caractère subjectif de la prise de parole de l'artiste a pour objectif de rendre possible cette inscription des femmes, et de l'artiste elle-même, dans l'Histoire. L'enjeu est bien de réparer cette absence des femmes dans l'Histoire, ce « défaut » d'identité ou, comme le dit l'artiste dans son dernier spectacle, ce « vide d'identité entre deux mondes »², si l'on considère que ces deux mondes sont le réel tel qu'il existe et les récits qui en rendent compte en gommant une partie de l'humanité.

Mais plus profondément encore, dans les solos de Pol Pelletier, la quête identitaire de l'individu, au-delà du groupe, se présente sous la forme d'un cheminement personnel, d'une quête spirituelle dans laquelle il s'agit « de se rendre au centre de soi-même » pour y découvrir qui l'on est³. Chez Pol Pelletier, cette découverte de soi passe par celle de l'Autre en soi, nous aurons l'occasion d'y insister. Elle est le résultat assumé mais douloureux d'un « jeu » entre deux mondes, d'un hiatus entre l'identité réelle du sujet, et le récit que ce dernier en fait. Dans son dernier solo, *Nicole, c'est moi*, poussant encore plus loin cette quête identitaire, l'artiste invite les spectateurs à assister à la mise à mort symbolique de Pol

¹ Nous verrons notamment que ce clivage se joue entre deux paradigmes : le sémiotique (tout signe qui déborde le discours) et le symbolique (ce qui obéit à l'ordre du langage - signifiant / signifié).

² Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, tapuscrit, 2005, n. p.

³ Cette démarche ne va pas sans rappeler celle que préconise Saint Augustin dans ses *Confessions*, pour qui, le chemin intérieur amène à découvrir l'Autre en soi, à aller à la rencontre du Divin et à aspirer à cet état de transcendance que seule cette rencontre permet.

Pelletier par elle-même et à la (re-)naissance de Nicole (prénom de naissance de l'artiste). Pelletier joue avec sa *persona* publique et dévoile sa nouvelle identité (Nicole Pelletier) qui est son véritable nom. Ce n'est plus d'un manque ou d'un « défaut » d'identité qu'il est question, mais bien de la volonté de s'inventer Autre, de s'assumer en tant qu'Autre. De cette manière Pelletier problématise la construction identitaire en dévoilant l'Autre en soi.

Dans cette démarche, sont évoqués la mort du père (auquel l'actrice avait emprunté le prénom pour nom de scène : Paul/Pol) et l'abandon de son prénom. Ces deux étapes sont comparées à un délestage dans lesquelles se joue, une fois de plus, une libération du moi. À travers l'affranchissement du « Nom du père » et, par conséquent, de ses lois (en termes lacaniens nous parlerions des assises de la fonction symbolique) se dessine encore ce clivage entre le symbolique et le sémiotique, comme si cet abandon du « Nom du Père » - des fondements de la fonction symbolique -, qui permet à l'artiste de se révéler, reflétait la nécessité de ce clivage entre le dire du corps et celui du discours. Dans les solos de Pelletier, l'identité est marquée par la volonté de s'inscrire, corporellement et discursivement, dans l'Histoire, mais aussi par cette quête d'unité non résolue, par ce clivage permanent au sein du sujet où se profile en filigrane une altérité fondamentale.

Si nous avons pu relever dans les solos de Robert Lepage des récurrences nous permettant de définir un mode de construction commun aux trois œuvres abordées⁴, notre analyse des solos de Pelletier repose sur d'autres critères. En effet, à la différence de Lepage chez qui chaque projet solo est indépendant de ceux qui l'ont précédé, ceux de Pelletier s'inscrivent dans une continuité, ils forment un tout cohérent. Pour mettre cela en lumière, nous avons choisi de nous appuyer sur les deux premières œuvres de la trilogie (*Joie et Océan*)⁵ et du dernier solo de l'artiste, *Nicole, c'est moi*, intitulé à l'origine *Cérémonie d'adieux*. Nous avons privilégié l'étude de la singularité de chaque spectacle, tout

⁴ *Les aiguilles et l'opium*, *La face cachée de la lune* et *Le projet Andersen*.

⁵ Nous avons volontairement mis de côté le troisième opus de cette trilogie, le spectacle *Or*, dans la mesure où nous n'avons pu avoir accès à une captation du spectacle.

particulièrement le travail du corps dans *Joie*, la question du cheminement intérieur dans *Océan* et le travail de la mémoire et la problématisation de l'identité dans *Nicole c'est moi*.

2.1 Unité du corps

2.1.1 Entre performance sportive et acte politique

L'un des aspects les plus frappants des solos de Pelletier est l'accent mis sur la matérialité physique du corps en scène, une densité corporelle telle que chaque solo relève d'une performance d'actrice, au sens sportif du terme. Il y est non seulement question de mettre ce corps à l'épreuve - la durée des spectacles oscille entre 1h30 et 2h30⁶-, mais aussi et surtout de le « laisser parler », comme dit l'artiste. Il n'est pas étonnant, alors, de la voir s'inscrire corporellement dans l'espace scénique, depuis ses courses effrénées – voire frénétiques – jusqu'aux « bruits de ce corps »⁷ qu'elle s'efforce de faire entendre. Le corps de l'artiste s'y fait voix et participe de cette inscription non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps.

Dans la démarche de l'artiste, cette corporéité a un sens fondamental puisqu'elle puise sa source dans le potentiel subversif que l'exposition d'un corps de femme peut avoir (et surtout pouvait avoir dans les années les plus marquées par la lutte féministe dont Pelletier fut l'une des figures de proue au Québec). Il s'agit d'une exposition du corps non pas en tant qu'objet de désir de l'homme, mais en tant que lieu de jouissance dont la femme serait souveraine ; un corps en tant qu'instrument de libération aussi. En effet, d'après Pelletier, le corps est l'espace dans lequel - et à travers lequel - les pulsions, et tout ce qui est de l'ordre de l'irrationnel, peuvent s'exprimer librement tandis que « le mental » est l'hôte de la raison, du contrôle, de l'ordre et des censures. Pour Pelletier, cette distinction très cartésienne

⁶ *Joie* : 2 h 30 ; *Océan* : 1 h 30 ; *Nicole, c'est moi* : 1 h 55.

⁷ Qu'il s'agisse du souffle, du rire, des cris ou encore des gémissements.

s'accompagne d'une distinction non moins radicale. À tort ou à raison, l'artiste attribue au corps, en tant que lieu des pulsions et de l'irrationnel, le genre féminin, tandis qu'elle prête au mental, à la rationalité et à l'ordre, le genre masculin. Plus concrètement, laisser s'exprimer l'irrationnel, ou encore « l'inconscient »⁸ comme elle dit, relève d'une part féminine en soi, alors que se soumettre à l'ordre rationnel tient d'une dimension masculine. Cette dichotomie, que Pelletier n'est ni la première ni la seule à énoncer, permet d'éclairer sa position à l'égard du corps et d'expliquer cette part importante qu'il prend dans ses solos.

En effet, le corps, en tant que lieu de plaisir, de jouissance, fut longtemps considéré comme un *no woman's land*, un espace interdit aux femmes. Selon les féministes, conquérir ce corps c'est, pour la femme, conquérir le droit au plaisir et s'affranchir du sentiment d'indécence et de honte qui « lui colle à la peau ». C'est aussi envisager que le corps puisse être un lieu d'épanouissement du sujet. C'est pourquoi l'investissement du corps dans les spectacles de Pelletier reflète ce désir de contestation et constitue, en soi, un acte de résistance face à une culture patriarcale contre laquelle l'artiste s'est longtemps insurgée. Aussi, « laisser parler le corps », comme le fait Pelletier, ne relève pas uniquement de la performance sportive, mais participe d'un acte politique dont l'enjeu est non seulement la réappropriation de son corps par la femme, mais aussi la « volonté d'introduire du féminin dans une structure patriarcale caractérisée par l'ordre rationnel auquel il obéit »⁹.

La lutte féministe à laquelle Pol Pelletier prit part dans les années 1970 revient comme un leitmotiv dans ses solos. En quête d'une reconnaissance des femmes dans un monde où « elles ne se situent nulle part »¹⁰, l'enjeu de la démarche artistique de Pelletier consiste précisément en cette inscription des femmes dans l'espace et dans le temps. En passant par le corps, c'est à la voix des femmes que l'artiste tente de frayer un chemin. L'investissement de l'espace scénique par l'artiste, par son corps, par sa voix témoigne en quelque sorte de cette

⁸ Entrevue avec l'artiste, le 07/08/06.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

volonté d'investir l'espace public, de participer à la vie de la cité et donc de transgresser les lois d'un ordre dont elles se sentent exclues.

Dans *Joie*, cet investissement du lieu scénique se manifeste dans le dispositif scénographique mis en place. Une passerelle installée au dessus des spectateurs permet à l'artiste de rejoindre un échafaudage placé en face du public et ainsi de jouer sur toute la hauteur des murs. De plus, cette installation crée un espace circulaire non pas face aux spectateurs, mais dans un dispositif qui les englobe. Les courses effrénées de l'artiste sur la passerelle et le bruit qu'elles provoquent donnent alors l'impression d'un espace plein, rempli par le mouvement comme par le bruit. Paradoxalement, il semble qu'au centre se crée un espace vide, un appel d'air semblable à l'œil d'un cyclone. Chez Pelletier, la force est toujours centrifuge, elle gravite autour d'un centre. D'ailleurs, le dispositif scénique du spectacle *Océan* le montre bien. Dans ce solo, l'artiste évolue sur un cercle tracé au sol dans lequel des rainures dessinent une spirale. Tout au long du spectacle se joue une lutte dont l'enjeu pour la comédienne, au début cantonnée à la périphérie, est de rejoindre le centre du cercle.

2.1.2 Violence et sacrifice

La dépense physique de Pelletier semble refléter cette volonté de dynamiter les normes, ce combat pour « abolir le cadre rationnel » dans lequel le patriarcat enferme les femmes. Ce cadre qui, d'après l'artiste, pousse le patriarcat à faire des femmes « des victimes sacrificielles pour ramener l'ordre »¹¹, quand celui-ci vacille.

Marc Lépine n'a pas tué les 14 femmes de Polytechnique parce qu'il était fou. Le monde est plein de fous ! Marc Lépine a tué les 14 femmes parce qu'étant fragile psychologiquement, il a pu se laisser envahir par l'inconscient collectif patriarcal québécois. (...) À travers Lépine, c'est tout le patriarcat québécois qui ramène l'ordre dans une société qui s'éloigne de ses règles fondatrices. Les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. C'est pour ça que tous les hommes présents, lors du drame,

¹¹ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, tapuscrit, 2005, n. p.

professeurs, étudiants, policiers, sont restés inactifs. Tout véritable sacrifice doit se faire devant « un auditoire, c'est-à-dire des acteurs passifs qu'on appelle des fidèles. Un fidèle, c'est celui qui obéit au maître, et le maître, le grand prêtre, le grand sacrificateur, c'est le système culturel- dont Marc Lépine n'est que le serviteur ».¹²

Dans *Nicole c'est moi*, Pol Pelletier propose aussi de voir le corps comme une caisse de résonance de la violence faite aux femmes. Si, dans l'ensemble de sa démarche, l'artiste met l'accent sur la libération du corps en tant que lieu d'une jouissance, il n'en demeure pas moins que celui-ci apparaît comme le siège d'une violence. Dans *Nicole, c'est moi*, par exemple, la thématique de la violence est centrale, que cette dernière prenne la forme de l'autodestruction ou du sacrifice, qu'elle s'exerce moralement ou physiquement. Cette violence symbolique évoquée par les mots trouve écho sur scène dans celle, plus tangible, que véhicule le jeu de Pol Pelletier elle-même, mettant à l'épreuve son propre corps. De même, dans *Nicole, c'est moi*, Pol Pelletier porte sur son dos une croix géante, rappelant ainsi le calvaire du Christ, son Chemin de Croix, fait d'humiliations et de souffrances physiques. Les multiples allusions au sacrifice entrent en résonance avec le corps mis en scène, un corps au bord de l'épuisement. La force de ce dernier spectacle relève du fait que Pelletier réussit à y tenir, en même temps, un double discours. D'une part elle dénonce la réalité de l'Histoire, d'autre part elle affirme sur scène la puissance de son verbe et de son jeu, montrant une artiste en pleine possession de ses moyens. Son corps, porteur tout à la fois de signes d'humiliation et de révolte, est l'expression même de cette dualité. C'est ce qu'exprime fort clairement son allusion à une émission de Radio-Canada consacrée aux trente personnalités les plus marquantes des deux derniers millénaires, et dans laquelle une seule femme est mentionnée ; ou encore lorsque la comédienne s'insurge en évoquant un article paru en 1999 dans le magazine *L'Actualité*, et dans lequel les auteures Anne Hébert et Gabrielle Roy figurent parmi les « cent Québécois qui ont fait le XXe siècle »... à titre de « raconteuses » :

En 1999, le magazine d'affaires publiques le plus reconnu au Québec, le magazine *L'Actualité*, présente un grand article : « Cent Québécois qui ont fait le 20e siècle ». Sur 100 personnages, 90 hommes, 10 femmes. Il n'y a aucune femme dans les rubriques suivantes : les créateurs, les artistes de la scène, les maîtres, les mandarins, les

¹² *Idem.*

politiciens, les géants. On trouve des noms de femmes dans d'autres rubriques comme Les REBELLES, évidemment, et les conteurs, où on a mis Anne Hébert et Gabrielle Roy. Je cite Hélène Pedneault, qui a écrit un article à ce sujet. Elle dit : « Personne n'a songé qu'il était particulièrement méprisant pour deux des plus grands écrivains québécois, Anne Hébert et Gabrielle Roy, de se faire traiter de « conteuses ». L'humiliation ! L'humiliation !¹³

C'est à la limite de la folie ou, plus exactement, de la « rage » que s'amorce la construction identitaire dans les solos de Pelletier. Empreint d'une volonté d'« échapper au contrôle de la raison¹⁴ » et ainsi de se libérer des normes et des censures, le corps devient le siège d'une altération et acquiert par là-même le statut de sujet. Désormais, il porte l'action en lui-même, à l'image de cette transe dans laquelle l'artiste entre littéralement, dans *Océan*, se laissant emporter par les rythmes d'une musique africaine.

2.1.3 La scène du corps

L'investissement de l'espace par le corps de l'artiste se double d'un investissement de l'espace du corps. En effet, si Pol Pelletier parvient à tenir en haleine les spectateurs durant des monologues relativement longs, c'est qu'elle ne se contente pas de « réciter » une histoire, mais qu'elle la *met en corps*. La tension dramatique trouve son pendant dans la densité corporelle mise en œuvre, dans une corporéité particulièrement accentuée. L'un des exemples les plus marquants de cette tension dramatique transposée sur « la scène du corps » de l'artiste est ce passage d'*Océan* dans lequel Pol Pelletier évoque la mort de sa mère. À genoux au centre de la scène, l'artiste raconte cette mort en martelant le sol de sa main, de plus en plus fort et sur un rythme de plus en plus rapide, comme s'il s'agissait d'une « chevauchée fantastique » pour celle qui va s'éteindre. En conjuguant le débit de la parole au rythme des coups assénés au plancher, l'artiste parvient à créer une tension quasi palpable et à l'amener jusqu'à son paroxysme, jusqu'au point de rupture : l'instant où la vie de sa mère

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

bascule dans la mort. Le corps de la comédienne agenouillée au sol incorpore cette tension, comme si l'énergie s'y concentrait, de manière centrifuge – une fois encore -, faute de pouvoir être dépensée à travers des déplacements ou de tout autre mouvement dans l'espace. À ce moment-là, le mouvement ou, plus exactement, la tension se situe autant dans le corps de l'artiste que dans l'espace du théâtre.

La voix prend alors une importance essentielle dans cette *scène du corps*, dans la mesure où elle cristallise, en quelque sorte, le rapport de ce corps au monde et, par extension, le rapport du sujet au monde¹⁵. Dans les solos de Pol Pelletier, la voix ne se réduit pas à être le médium des mots, mais elle tend à faire entendre aussi ce qu'ils échouent à dire. L'exemple le plus frappant est, sans aucun doute, celui du spectacle *Joie* dans lequel les enjeux féministes sont littéralement mis en voix et mis en corps. Dans ce solo, Pol Pelletier retrace l'histoire du Théâtre Expérimental des Femmes, telle une épopée basée sur quelques dates charnières. Depuis la scission du Théâtre Expérimental de Montréal en 1978, qu'elle avait fondé trois ans plus tôt avec Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel, jusqu'à son départ du Théâtre Expérimental des Femmes en 1985, Pelletier se fait le témoin (et l'actrice) de son propre parcours dans la création théâtrale. Tout au long de son monologue, elle raconte les enjeux féministes de cette entreprise artistique parmi lesquels se trouve celui de « libérer » le corps de la femme.

L'usage que Pol Pelletier fait de sa voix dans ce spectacle n'est pas sans rapport avec cette revendication. En effet, c'est à travers l'exploration de la gamme offerte par ce prolongement corporel, du souffle au cri, des rires aux sanglots (sans impulsion d'ordre psychologique), que l'artiste parvient à faire place au corps sur scène. Au cours du spectacle, elle soulignera d'ailleurs l'importance de l'oralité dans l'origine de la création collective des femmes. En expliquant que « leur bouche », leur « parlage », leurs histoires personnelles avaient permis que la « vie transparaisse dans le travail » des artistes femmes et que cette vie

¹⁵ Ce que rappelle d'ailleurs Michel Bernard, lorsqu'il précise que la voix est une manière d'habiter le temps tout comme d'en être habité. In *L'expressivité du corps*, Paris, Delarge, 1976.

ne fût rien d'autre que « du corps, des bruits du corps »¹⁶. Ainsi, d'un corps qui dit par les sons qu'il produit et qui devient donc signifiant en lui-même, à un corps médiateur du récit, au service de la parole, Pol Pelletier fonde la dynamique de son spectacle sur les modulations de sa voix.

2.1.4 Corps en scène et mise en voix : l'exemple de *Joie*

Ce qui est tout d'abord notable dans ce spectacle, ce sont précisément ces « bruits du corps » mis en évidence et, tout particulièrement, la présence d'un souffle audible par les spectateurs. Cette caractéristique défie la conception traditionnelle d'une diction d'acteur qui se doit de n'être en aucun cas « haletante ». Sans aller jusqu'à cet extrême, l'essoufflement engendré par les « courses » de la comédienne tout au long de la représentation s'entend. De même, la volonté d'occuper un espace nu par l'unique présence de l'actrice seule en scène appelle la dépense excessive d'un corps au bord de l'épuisement. Non sans gommer les conséquences de cette implication physique corporelle, Pelletier convoque ce corps qu'elle souhaite faire entendre, qu'elle souhaite faire parler.¹⁷

Les variations de hauteur dans la voix de la comédienne lui permettent de passer du murmure au cri de deux manières différentes (le glissement et la rupture) qui évoquent ainsi plusieurs significations. Tout d'abord, le passage se fait progressivement et met en évidence une certaine intensité dans la parole proférée, comme si la voix venait du fond du corps, basse, presque inaudible, cherchant à s'effacer pour finalement jaillir de ce corps, s'en extirper, s'en libérer et envahir l'espace alentour. Là se dit la colère, l'indignation, la revendication, la détermination, la douleur ou encore la jouissance, tandis que le murmure

¹⁶ Pol Pelletier, *Joie*, Montréal, Ed. du remue-ménage, 1995, p. 47.

¹⁷ Par delà l'aspect provocateur qu'assume volontiers Pol Pelletier, il faut reconnaître que malgré cet excès de dépense, un appel au plaisir succède à l'essoufflement, par les soupirs et gémissements qui correspondent à l'expression assumée d'une jouissance.

prend des aspects plus intimes, sur le ton de la confiance, de l'aveu, du découragement, du désespoir, du renoncement ou, tout simplement, de la gravité.

Ce passage peut aussi être le lieu de variations inattendues provoquant des ruptures sonores. Ainsi, un hurlement hystérique peut soudain venir rompre les propos émis jusque là d'une voix posée. Ou encore, un slogan peut surgir au sein d'un discours posé : « DIEU EST BRÉSILIENNE ! », tel un cri de joie auquel succèdent un éclat de rire et une danse sur des rythmes brésiliens venant affirmer le caractère festif et assumé d'une lutte féministe dépassant les frontières nationales. D'une voix « haute et intelligible », dénuée de tout psychologisme et reléguée à dire les faits, les variations de voix de la comédienne amènent les spectateurs dans les faits eux-mêmes, dans l'action dramatique. Elles ouvrent un autre niveau de re-présentation, dans la mesure où le spectateur est saisi par une dynamique où les émotions se transmettent de la scène à la salle par la mise en voix et la mise en jeu du discours. Par la voix la parole devient active, « performative ».

Ajoutons que Pol Pelletier joue sur les variations de rythme et de durée dans « l'évocation » et parvient ainsi à suggérer ce qui se joue au-delà du discours. Par exemple les silences scandant certaines phrases donnent une teneur signifiante aux propos (ironie, sérieux, tristesse, etc.) sans que la comédienne « joue l'émotion » dont il est question. Ou encore, le débit ralenti vient appuyer, mettre en exergue d'autres émotions telles que l'émerveillement ou l'admiration. C'est notamment le cas lorsque la comédienne relate sa jeunesse dans un flot incessant de paroles qu'accompagne un martèlement du pied, jusqu'à ne plus laisser entendre ce qui est dit. Le spectateur comprend que le plus important n'est pas le contenu du discours mais son altération. Cette confrontation devient signifiante au-delà de ce qui peut être raconté verbalement. Ici est mis en valeur ce qui est entendu de ce corps agissant et de cette parole vaine, qui échoue à se faire entendre. Par le débit accéléré privant la parole de toute ponctuation et par les sons produits par le corps, la comédienne met en scène un affrontement, un combat entre voix (« bruits du corps ») et parole, rendant impossible l'entendement (à la fois le fait d'entendre et celui de comprendre). L'inaudible voile ici l'indicible tout en le désignant comme « indicible ». En d'autres termes, il est question de montrer ce qui ne peut (ou ne doit pas) se dire sans avoir à le dire. Derrière ce qui

ne s'entend pas se cache ce qui ne peut (ou ne doit pas) être dit, comme la douleur, l'incompréhension ou encore la colère.

Dans le même ordre d'idées, l'introduction de chants africains, anglais et espagnols (tango argentin) vient relayer une parole qui n'a plus rien à dire ou, du moins, dont les mots semblent ne plus suffire à dire. Le plus souvent, ils interviennent aux moments où Pol Pelletier, l'artiste, la femme, dévoile un moment de vulnérabilité dans son parcours artistique. Ainsi, lorsqu'elle évoque la période où les deux autres co-directrices du Théâtre Expérimental des Femmes ne souhaitèrent plus travailler avec elle, elle avoue le sentiment de culpabilité qui l'a habitée à l'époque. Sans en dire davantage, elle entonne un chant *a capella* : « *I'm lonely [...] I feel so sad lonely* ». Cette transition renforce l'idée d'une parole « en exil » que seul le chant parvient encore à soutenir. En effet, là, la voix accompagne les mots, prévaut sur eux et du même coup semble se substituer à l'expression verbale du sujet (la parole) tout en maintenant une fonction expressive. De cette manière, Pol Pelletier échappe subtilement au mode de représentation lyrique (l'expression d'une subjectivité) par l'introduction dans le monologue d'une partie proprement lyrique (destinée à être chantée).

Nous pouvons rapprocher de cette voix qui se fait entendre au-delà de la parole, les rires et sanglots, les gémissements et lamentations de la comédienne. Dans la mesure où c'est aussi par la bouche qu'ils sont extériorisés, qu'ils empruntent les mêmes voies que la voix (l'appareil phonatoire), qu'ils sont constitués de souffle et de sons émis par le corps, il devient légitime de s'intéresser à ces « bruits du corps ». En les introduisant dans son spectacle, en leur donnant une place, Pelletier réaffirme sa volonté qu'une femme puisse « disposer de son corps ». Elle renverse ainsi – par le caractère honteux que peuvent avoir certains de ces bruits – l'image de la féminité que le théâtre, tel qu'il se faisait jusque dans les années 1970, avait tendance à véhiculer. Il est intéressant de noter qu'en plus de ces sons corporels dont la valeur subversive s'inscrit dans le propos féministe de l'artiste, Pelletier reproduit à plusieurs reprises des bruits ou des mouvements d'animaux. Du piaillage au croassement (en passant par le gloussement) ou encore de la représentation d'une vache (dont les mamelles sont emblématiques) à celle d'une panthère (caractérisée par sa félinité et une certaine sensualité), la comédienne s'efforce de déconstruire une vision traditionnelle de la

femme « bien éduquée » en lui réattribuant sa part « instinctive », animale. Cette intégration d'éléments vocaux participe à une libération du corps que revendiquait Pol Pelletier en créant le Théâtre Expérimental des Femmes. En rappelant que la femme est un mammifère comme les autres et en reproduisant ces cris et mouvements d'animaux, l'artiste va chercher à atteindre dans cette part animale, « primaire », ce qui fonde l'espèce humaine en dehors d'une culture patriarcale, synonyme de carcan pour les féministes.

Ainsi, à travers les modulations de sa voix, Pol Pelletier parvient non seulement à établir une relation avec les spectateurs – la voix ayant la capacité d'évoquer des sentiments ou des émotions qui ne sont pas toujours contenus dans le discours –, mais elle fait aussi passer tout un message féministe. La parole proférée par la voix prend consistance non par ce qu'elle articule comme discours mais par les signes distinctifs de cette voix. Le simple fait de « proférer » constitue en soi un événement scénique et, plus largement, participe au combat féministe.

La voix dans l'énonciation du récit de *Joie*

Pour raconter l'histoire, Pol Pelletier ne s'appuie pas tant sur une pluralité extérieure à laquelle correspond la construction de personnages fictionnels, mais elle met en voix une multiplicité d'instances narratives, linguistiques et locutoires. En d'autres termes, (notamment dans *Joie*), la prise en charge du récit s'opère dans le glissement d'une voix à une autre, tel que le permettent les modulations vocales de la comédienne. Il est davantage question de dévoilement interne que de la construction d'identités fictionnelles externes, de personnages (à laquelle l'action dramatique classique invite), comme nous avons pu le voir chez Lepage.

Cette structure se retrouve dans l'organisation du monologue, dans l'enchaînement du discours. Dans ce spectacle, il est difficile de circonscrire des « scènes » où les actions découleraient les unes des autres. Seul le discours de Pol Pelletier est le lieu de ces enchaînements. La parole tient lieu d'action en plus des « illustrations actives » que la

comédienne fait des moments historiques qu'elle évoque (l'artiste rejoue les situations ou les dialogues). C'est par glissement et rupture que s'opèrent les allées et venues entre l'annonce de l'événement (date du souvenir) et l'événement lui-même (l'action – (re) jouée), entre les commentaires de Pol Pelletier elle-même sur la situation remémorée (en tant qu'elle en fut témoin ou qu'elle en fut participante) et ses adresses au public qui intègrent donc au monologue l'instant de la représentation. Ainsi apparaît la narratrice : celle qui date et présente l'événement. Le plus souvent la comédienne énonce son texte de manière solennelle, d'un ton posé qui souligne l'aspect factuel de ce qui est dit et le distancie de toute implication psychologique : « Automne 1978 : séparation du Nouveau Théâtre Expérimental »¹⁸. Puis, par l'intonation de sa voix, Pol Pelletier amène les spectateurs à la situation elle-même. Cela se fait par la prise en charge du discours des personnes évoquées dans le souvenir, avec ce que ces voix ont de typique (« accents » - brésilien, québécois -, âge ou caractère « sexué » - voix encore plus grave pour un homme), ou par les variations dans le débit et les hauteurs opérant une rupture d'avec la voix annonciatrice de départ. La comédienne se met à jouer la scène dont il est question. Tout son corps participe à ce récit, illustre le souvenir par des mouvements, une gestuelle, un jeu d'actrice corroborant le discours.

Dans l'émission de ces deux types de parole, interviennent des moments où Pol Pelletier commente ce qu'elle dit ou ce qu'elle fait, obéissant cette fois à un procédé épique dans le sens brechtien du terme. Ici, il n'est plus question de la narratrice ou de la comédienne rejouant une scène du passé, mais de l'artiste prenant la parole pour exprimer sa conception du théâtre, du féminisme, pour expliquer ses convictions et ce qui a pu être à l'origine de certaines situations ou de certaines décisions. À ce moment-là, elle ne s'adresse pas uniquement à l'assistance devant laquelle elle joue, mais bien plutôt à un ensemble plus large : au milieu théâtral. Sa parole a valeur de plaidoyer. Elle s'explique comme si elle était, ou avait été, mise en procès.

¹⁸ Tiré du spectacle. Dans la version éditée (*op. cit.*, p. 30), la phrase est légèrement moins directe : « Automne 1978. Je me sépare de mes hommes avec qui j'ai fondé une famille théâtrale : le Théâtre expérimental de Montréal. ».

Enfin, dans l'adresse directe faite aux spectateurs, notamment par le biais de questions pour lesquelles la comédienne attend véritablement une réponse ou une participation même silencieuse du public, un type particulier d'échange est introduit : la conversation et, plus exactement, l'injonction.

*(À une personne du public.) Est-ce que tu t'étonnes toi-même dans ton travail en ce moment ?*¹⁹

*(Elle se promène dans le public, chantant et dansant, et s'adresse à une personne.) Sans séduction, comment veux-tu apprendre ? (À une autre personne.) Faire plaisir. (À une autre personne.) Je veux te faire plaisir.*²⁰

La voix se trouve « relâchée », laissant entendre la musicalité d'un français moins international. Le public réagit. Lorsque les transitions entre ces différents types de parole sont mises en évidence, elles correspondent à des ruptures franches entre les intonations ou hauteurs de voix (du cri au ton posé ou au murmure) ou encore au débit de l'énonciation. De cette manière, Pol Pelletier, sans incarner différents personnages, évoque différentes situations et propose diverses instances narratives permettant de faire progresser le discours. C'est pourquoi la mise en voix opérée par la comédienne constitue en soi l'événement scénique. Les modulations de cette voix renforcent le sens du propos de l'artiste et permettent de transformer la parole en action.

De plus, dans ce spectacle nous retrouvons différents modes de représentation : un mode de représentation lyrique (expression d'une subjectivité), un mode épique (un narrateur exprime des actions) et un mode dramatique (synthèse de la subjectivité lyrique et de l'objectivité épique), conformément aux trois modes qu'identifie Hegel dans *Le cours d'Esthétique*. C'est précisément avec ces trois modes que Pol Pelletier joue. En les amenant à la scène avec comme seul outil sa propre voix, elle opère une synthèse des formes épique et dramatique. Pour Jean-Pierre Sarrazac cette recherche d'équilibre entre un « moi épique » et

¹⁹ Pol Pelletier, *Joie*, op. cit., p. 41.

²⁰ *Idem*, p. 48.

un « moi dramatique » constitue l'un des fondements du théâtre intime²¹. L'un des critères permettant à Sarrazac d'identifier cette forme de théâtre et de la distinguer d'un théâtre intimiste est l'ouverture sur le monde par l'intérieur ou, en d'autres termes, la présence d'un « théâtre du monde » dans un « théâtre du moi ». Nous verrons que la démarche de Pelletier relève d'un théâtre intime à plus d'un titre et comment s'y révèle une construction identitaire impliquant une entrée en soi.

L'analyse de la voix dans *Joie* permet de souligner le clivage qui s'opère entre le dire du corps et celui du récit, entre ce que l'un parvient à faire entendre et ce que l'autre échoue à dire. Une première dualité est donc mise en scène par Pol Pelletier. Elle se situe entre ce qui relève du sémiotique (le corps) et ce que l'on attribue au symbolique (le langage). Pol Pelletier parvient à inscrire dans un même propos ces deux « manières » de dire, comme si l'artiste employait le vocabulaire de chacune, à la fois indépendamment et conjointement. Ainsi, la « mise en corps » ne semble pas illustrer littéralement le texte mais propose une « partition » autonome qui va au-delà du récit.

Si Pol Pelletier relate sa propre histoire, en tant qu'artiste, elle l'inscrit dans une perspective historique et socioculturelle (le théâtre des femmes au Québec, la lutte féministe). La valeur subjective du propos constitue le troisième aspect méritant notre attention, dans la mesure où il participe de cette quête identitaire à laquelle les femmes ont aspiré au cours des années 1970 et dans laquelle Pol Pelletier s'inscrit : l'urgence de dire « Je ».

2.2 « L'intime est politique » : de la subjectivité à l'entrée en soi

Nous avons évoqué le lien que nous pouvons faire entre le solo *Joie* et le théâtre intime, défini par Sarrazac, car il semble que les caractéristiques du théâtre intime éclairent

²¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.

particulièrement bien la démarche de Pol Pelletier. Dans son essai intitulé *Théâtres intimes*, Jean-Pierre Sarrazac explique que cette forme de théâtre se caractérise par une ouverture sur le monde qui passe par l'intériorité des personnages. De toutes les dramaturgies de la subjectivité, le théâtre intime « implique une aspiration de l'extérieur, aussi bien sociale que cosmique, par l'intérieur, par l'espace du dedans »²² et s'offre au regard de l'autre, du spectateur. Or, à la différence de Lepage, chez qui nous avons pu voir que la construction de l'identité s'inscrivait dans un processus de transformation des éléments de la représentation, chez Pelletier cette construction trouve ses fondements dans le rôle de la subjectivité à l'œuvre et notamment dans un processus d'entrée en soi, dans un mouvement vers l'intérieur. Cette « aspiration par l'intérieur » dont parle Sarrazac se manifeste de deux manières différentes chez Pelletier : d'une part à travers le recours au thème de la mémoire, et d'autre part dans le cheminement intérieur par lequel l'artiste cherche à découvrir qui elle est, et dévoile toute la complexité de ce « je » qui prend la parole.

2.2.1 La mémoire pour *Grand Bleu* : une plongée en soi

L'exploration du thème de la mémoire et le traitement du souvenir constituent, d'après nous, cette forme d'« aspiration par l'intérieur » dont parle Sarrazac. Dans la mesure où l'évocation du souvenir permet de ramener dans le présent des événements du passé, l'entreprise mnésique implique inévitablement une plongée dans ce qui a déjà été vécu. Cette démarche ne peut donc échapper à la subjectivité de celui qui s'y prête, puisqu'elle implique la façon, très personnelle, dont les événements ont été perçus et interprétés. De plus, la mise en récit de ces souvenirs, leur reconstruction mnésique, obéit aussi à ce prisme subjectif et reflète, en quelque sorte, le sujet qui s'y emploie, les raisons qui l'y mènent ou, en d'autres termes, les enjeux qu'il prête à cet acte de transmission.

²² *Idem*, p. 68.

Chez Pelletier, le recours à la mémoire constitue une plongée en soi qui permet à l'artiste de proposer une lecture des événements passés, empreinte de sa propre subjectivité et, plus précisément, empreinte d'un regard féministe. En effet, dans les solos de l'artiste, et notamment dans *Joie* et dans *Nicole c'est moi*, le travail de la mémoire a pour objectif d'inscrire l'histoire des femmes dans l'histoire collective. Ce travail mémoriel s'opère de trois manières différentes. Tout d'abord, il se présente dans l'interpénétration de l'histoire collective et de l'histoire individuelle qui ne manque pas de rappeler le slogan féministe en vogue dans les années 1970 : « La vie privée est politique ». Ce travail mémoriel se manifeste aussi dans une « réécriture » de l'histoire de l'humanité ou, du moins, dans l'introduction de l'histoire des femmes dans celle de l'espèce humaine. Pelletier montre alors que l'Histoire tient d'abord au récit que l'on en fait et, par extension, montre que l'identité (à travers l'identité collective des femmes) relève aussi d'un récit, d'une narration. Enfin, ce travail mémoriel s'opère par une transmission de l'histoire des femmes à travers l'évocation de certaines grandes figures du féminisme qui sont, pour beaucoup, tombées dans l'oubli. Se joue alors un devoir de mémoire, un acte de résistance contre les « blancs » de cette mémoire, que Pelletier va jusqu'à matérialiser dans *Joie* par l'opposition entre un mouchoir blanc (métaphorisant le « blanc de mémoire ») et une main gantée de noir (métaphorisant la mémoire).

« Théâtre du moi – Théâtre du monde »

La première manifestation du thème de la mémoire dans les solos de Pelletier réside dans l'interpénétration de sa propre histoire et de l'Histoire collective ou, comme le dirait Sarrazac, dans la rencontre d'un « théâtre du moi » et d'un « théâtre du monde ». En effet, l'auteur précise que le théâtre intime présente justement « un espace empreint de frontalité où se rencontrent et s'interpénètrent le petit et le grand, le microcosme et le macrocosme, un théâtre du moi et un théâtre du monde »²³. D'après lui, c'est cet aspect qui permet de

²³ *Ibidem*.

distinguer le théâtre intime du théâtre intimiste, un théâtre dans lequel s'opère « un resserrement de l'action dramatique dans la sphère privée ».

Dans *Océan*, cette interpénétration des histoires est beaucoup moins évidente que dans *Joie* ou que dans *Nicole, c'est moi*, dans la mesure où l'artiste y raconte son voyage initiatique en Inde, son cheminement spirituel, la mort de sa mère, les débuts de son école d'acteurs (le Dojo), sans pour autant introduire de manière significative des références à l'Histoire collective. Pour autant, elle n'en évoque pas moins des figures mythologiques, telles que Dionysos et Apollon, l'amenant à inscrire le féminin dans une tradition dionysiaque et le masculin dans une tradition apollinienne. Ces références, qui rappellent que le théâtre est issu des fêtes dionysiaques et n'appartient pas aux arts nobles, sous l'égide d'Apollon, renvoient aux archétypes fondateurs des cultures occidentales. En ayant recours à ces figures, Pelletier remonte, d'une certaine manière, à des temps indatables dans lesquels elle dit se reconnaître :

Dionysos m'entraîne dans la montagne au son des tambours. Je deviens folle, je déchire mes vêtements.

Devenez fous, devenez folles, disait-il, mais consciemment. Dix minutes par jour, devenez fous, devenez folles.²⁴

Je rentre dans ma nuit enfin. Je me reconnais. C'est moi, enfin. Je commence à me reconnaître [...]

À la fin de ma carrière de féministe, le féminisme était devenu une institution et moi, la statue devant [...] Le féminisme, s'organisant, se structurant, se répétant, a fini par ressembler à ce qu'il voulait combattre.

Apollon, le plus misogyne des dieux !

La clarté, l'ordre, la logique !

Nous sommes devenues claires, ordonnées, logiques.²⁵

Dans *Joie*, en revanche, l'artiste raconte son parcours dans le théâtre, et plus précisément dans le Théâtre Expérimental des Femmes. Comme nous l'avons déjà évoqué lorsque nous avons abordé l'utilisation de la voix dans *Joie*, dans ce solo, Pelletier retrace

²⁴ Ici, Pol Pelletier fait référence aux paroles du maître qu'elle rencontra en Inde.

²⁵ Pol Pelletier, *Océan*, tapuscrit, 1996, n. p.

l'histoire du Théâtre Expérimental des Femmes en s'appuyant sur quelques dates marquantes de l'entreprise artistique. L'artiste témoigne de son propre parcours dans la création théâtrale, et des enjeux féministes qui l'ont marquée, depuis la scission du Théâtre Expérimental de Montréal en 1978, jusqu'à son départ du Théâtre Expérimental des Femmes en 1985. Pelletier y relate des anecdotes personnelles²⁶ qui, en même temps, s'inscrivent dans le paysage théâtral de l'époque - puisqu'elles impliquent d'autres figures du milieu artistique - et participent de l'histoire collective, du moins, de celle du théâtre au Québec :

J'ai passé dix ans de ma vie à m'interroger sur la place des femmes dans l'art théâtral. En particulier sur la représentation des femmes sur une scène. [...] J'ai fondé avec deux autres femmes le premier théâtre de femmes au Canada, le Théâtre Expérimental des Femmes. Il m'a donc semblé approprié de revisiter mon passé artistique de femme, qui correspond curieusement à la décennie internationale des femmes de 1975 à 1985, à la lumière de cette torche : les femmes, l'art et la joie !²⁷

Dans *Nicole, c'est moi*, l'artiste met en parallèle la mise à mort de sa *persona* publique (Pol) avec le thème du sacrifice des femmes dans l'histoire de l'humanité. Comme dans *Joie*, Pelletier s'appuie aussi sur des anecdotes personnelles qui ont la particularité d'entrer en résonance avec l'Histoire collective. C'est notamment le cas lorsqu'elle relate sa discussion avec le concepteur d'une émission de télévision consacrée aux personnalités les plus marquantes des deux derniers millénaires, et dans laquelle n'était mentionnée qu'une seule femme. Tout au long de son monologue, l'artiste s'efforce de montrer les béances des récits historiques, quant à la contribution des femmes dans l'évolution des sociétés. Elles sont, d'après Pelletier, les oubliées de l'histoire des hommes. C'est pourquoi, en s'appuyant sur les propos de Jean-Jacques Dubois, docteur en théologie, et de René Girard, homme de lettres et

²⁶ Telles que les prémices du spectacle et notamment la proposition de son amie Brio MacKay à l'origine du solo, ses disputes avec les co-fondateurs du TEM puis, par la suite, avec les co-fondatrices du TEF, ou encore ses expériences avec les actrices lorsqu'elle les dirigeait en tant que metteuse en scène.

²⁷ Pol Pelletier, *Joie*, op. cit., p. 14.

anthropologue²⁸, Pelletier tente d'expliquer que cette négation des femmes trouve sa source dans un acte de sacrifice dont l'enjeu principal est la survie de l'espèce et le maintien de l'ordre patriarcal :

L'espèce a sacrifié les femmes ! Pas seulement quelques individus ! La moitié de l'humanité a été sacrifiée ! Je suis une sacrifiée ! J'ai toujours senti que j'étais une sacrifiée !

Pourquoi ?

Lumière !

Depuis 70 mille ans, depuis la mutation de *femina-homo erectus* à *femina-homo sapiens*, l'espèce pour survivre privilégie la raison, donc elle doit nier le féminin. Tout ce qui est émotion, intuition, compassion. Irrationnel. Écrasé, refoulé, méprisé. Dévalorisé, battu, combattu²⁹.

De manière parallèle, Pelletier rappelle que ce sacrifice des femmes se répète dans l'histoire contemporaine. Elle évoque notamment le drame de l'École Polytechnique en 1989 et, dans le même élan, interprète, à la lumière de cette « théorie du sacrifice », l'ostracisme subi par certaines figures féminines du paysage culturel québécois :

À travers Lépine, c'est tout le patriarcat québécois qui ramène l'ordre dans une société qui s'éloigne de ses règles fondatrices [...]

Selon monsieur Dubois, l'événement de Polytechnique est un sacrifice. Le sacrifice est l'acte religieux fondamental qui se répète périodiquement dans toutes les sociétés lorsqu'il est nécessaire de ramener l'ordre [...]

Le retour à l'ordre se fait par le biais du sacrifice : un acte d'immolation d'une personne qui est pratiqué couramment depuis quelques décennies dans notre pays très religieux.

Paule Baillargeon sacrifiée en cinéma.

Brigitte Haentjens sacrifiée à la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

Hélène Pedneault sacrifiée en télévision.

Jovette Marchessault sacrifiée en dramaturgie.

Ginette Paris sacrifiée dans le monde de l'édition.

Guylaine Lanctôt sacrifiée par l'institution médicale.

Marie-Ève Gagnon sacrifiée en théâtre.

²⁸ Il est notamment à l'origine de la théorie sur le caractère mimétique du désir et auteur de plusieurs ouvrages, dont *Mensonge romantique et vérité romanesque* en 1961, *La violence et le sacré* en 1972, *Le sacrifice* en 2003 ou encore *Les origines de la culture* en 2004.

²⁹ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, op. cit.

Et une autre théâtrale qui possédait toutes les caractéristiques et qui s'est désignée elle-même, inconsciemment mais puissamment : Pol Pelletier.

Elle était marginale tout en étant reliée à la situation. Elle avait du prix aux yeux de sa société. Elle était identifiée à l'impureté, à la souillure et à la transgression des interdits. Je suis sa fantôme.³⁰

À travers ces exemples, Pelletier cherche à créer des ponts entre les histoires, que celles-ci relèvent de l'histoire individuelle (le plus souvent la sienne), de l'histoire nationale, de l'histoire de l'espèce ou encore de la mythologie. Certes, l'interprétation que fait l'artiste des événements passe par le filtre du féminisme et restitue donc, par son contenu, une vision du monde tout à fait singulière ; mais il est intéressant de voir que la structure même du récit, cette interpénétration des histoires, fait écho aux moyens mis en œuvre par le mouvement féministe des années 70, pour permettre aux femmes de se reconnaître entre elles et pour légitimer leur demande de reconnaissance. Ainsi, le travail mémoriel semble être plus complexe que la simple évocation des souvenirs. La structure du récit, en elle-même, opère un acte mnésique, puisqu'elle porte en elle l'empreinte du passé et qu'elle ramène au présent le slogan féministe « la vie privée est politique ».

La vie privée est politique

En effet, l'exposition d'histoires individuelles, personnelles, de l'ordre de l'anecdote empreinte d'une certaine teneur autobiographique³¹ ne manque pas de faire écho au slogan féministe des artistes, dans les années 70, que Pelletier rappelle dans *Joie* : « la vie privée est politique ! ». À travers le récit de soi, dans lequel la vie quotidienne et la vie intime étaient exposées au grand jour, le courant féministe s'attaquait aux tabous sur lesquels l'éducation des filles et leur vie de femme étaient fondées. En établissant ainsi un espace d'expression dans lequel chaque femme pouvait se reconnaître dans son individualité, les artistes participaient, en quelque sorte, au développement d'une conscience de soi en tant que sujet

³⁰ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, op. cit.

³¹ Son voyage en Inde, son parcours dans le théâtre, son impression de faire partie des sacrifiées.

singulier³². En cela, le récit intime recouvrait, à l'époque, des enjeux politiques. L'artiste en parle de manière explicite dans *Joie*, lorsqu'elle aborde les créations collectives des femmes :

Chaque jour, puisqu'on ne peut pas se cacher derrière un texte, un metteur en scène, un rôle, on s'expose – qui on est, ce qu'on croit, ce qu'on aime, ce qu'on veut – et où, donc, on rencontre les autres vraiment, brutalement parfois.³³

Avant de conclure quelques instants plus tard : « NOS VIES. Qui transparaissent dans le travail »³⁴. L'influence du récit intime et de sa teneur politique, est notable dans le travail de Pelletier qui, dans ses solos, ne cesse de souligner cette idée selon laquelle l'Histoire des femmes est indissociable de ces histoires particulières, personnelles, de l'ordre du quotidien. À cet égard, l'un des exemples les plus frappants, et peut-être des plus déroutants, correspond au moment où, dans *Joie*, l'artiste demande au public :

Si je dis : l'Histoire des femmes, qu'est ce qui vous vient à l'esprit ?
En 1980, tous les premiers lundis du mois, il y avait des conférences qui avaient pour but de faire connaître l'histoire des femmes. Tous les premiers lundis du mois, il y avait une femme qui venait raconter l'histoire de son héroïne.³⁵

La réponse de Pelletier est presque déconcertante. En effet, l'on pourrait s'attendre à ce qu'elle développe un pan de l'Histoire des femmes en évoquant ses grandes dates, ou ses figures emblématiques, par exemple ; or, ce n'est pas le cas. L'artiste raconte un épisode bien

³² Nous reprenons ici l'analyse faite par Jean-Pierre Carron dans son ouvrage, *Écriture et identité. Pour une Poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Ousia, 2002, p. 27. L'auteur entend distinguer la connaissance de l'homme, objet des sciences (médecine, biologie, sciences physiques, sciences sociales), et la connaissance de soi. D'après lui, cette distinction que la littérature intime met particulièrement en avant est due au fait qu'elle constitue un espace d'expression de la psyché humaine où l'homme, dans son individualité, est capable de se reconnaître. C'est pourquoi l'auteur explique que l'apparition de la littérature intime doit être rapprochée du développement de la conscience de soi en tant que sujet singulier.

³³ Pol Pelletier, *Joie*, op. cit., p. 43.

³⁴ *Idem*, p. 47.

³⁵ *Idem*, p. 55.

plus proche de l'anecdote que de l'Histoire en soi, comme pour souligner le lien entre l'infiniment petit, local, quotidien, et l'infiniment grand, collectif, qui traverse les frontières. Cet aspect fait écho à la volonté - caractéristique de la dramaturgie féminine -, de tisser des liens entre l'actrice seule en scène et le public, entre l'individu et la société, entre l'intime et le politique :

Inscrite dès le départ dans une visée féministe, celle qui consiste à rendre visible et audible une histoire proprement féminine, la dramaturgie des femmes s'est d'abord engagée dans une politique de l'énonciation de soi [...] L'écriture des femmes des années 1970 est fondée sur le récit d'expériences singulières, qui, par leur multiplication (en succession, en parallèle ou en croisement), en arrivent à produire un effet de communauté sinon de collectivité [...] Le théâtre des femmes multiplie les figures de la créatrice qui, elle, a la possibilité de donner naissance au cri, au changement. Par extension, les femmes vont se mettre à « accoucher » en public, exposant tous les aspects de leur vie privée [...] Des femmes exposent le quotidien perpétuel de la vie refoulée, retranchée ; le désir se compose lentement dans chacun des corps, dans la voix qui soudain se met à moduler.³⁶

Ainsi, chez Pelletier, la conscience de soi en tant que sujet passe non seulement par l'évocation de souvenirs personnels, mais aussi par cette mise en perspective de son histoire, individuelle et particulière, avec une histoire collective, qui dépasse les particularismes, une Histoire qui a l'avantage de concerner tout le monde ou, du moins, l'assemblée des spectateurs à laquelle s'adresse l'artiste. Elle le dit elle-même : « Mon histoire ne m'intéresse que dans son inscription dans l'Histoire. Il s'agit pour moi de me situer. »³⁷

Ceci nous amène à la deuxième façon par laquelle s'opère la démarche mémorielle dans les solos de l'artiste, et dont l'enjeu principal est, rappelons-le, d'introduire l'histoire des femmes dans l'histoire de l'humanité. En effet, outre l'interpénétration des histoires individuelles et collectives, il est intéressant de voir que Pol Pelletier, dans *Nicole, c'est moi*,

³⁶ Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », in *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. d'Irène Pérelli-Contos et Chantal Hébert, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 61-85.

³⁷ Entrevue avec l'artiste, le 07/08/06.

remanie le récit de l'histoire collective et, plus exactement, de l'histoire de l'espèce, afin d'y faire figurer la présence des femmes.

Réécrire l'histoire : la performativité du discours

Il faut nous tourner vers l'intérieur et devenir conscient de notre propre activité et des processus qui nous forment. Il nous faut prendre en charge la construction de notre propre représentation du monde qui, sinon, procéderait sans ordre et, par conséquent, sans science ; il nous faut prendre en charge les opérations par lesquelles les associations forment et modèlent notre caractère et notre vision des choses³⁸.

Dans la reconstruction du réel apparaît le rapport du sujet au monde à travers sa perception des événements, la manière dont ceux-ci se sont inscrits en lui et l'interprétation qu'il en fait. Mais il est aussi nécessaire de souligner que la construction du récit, où se jouent la sélection des souvenirs et leur agencement, participe et témoigne de l'identité du sujet. Comme le rappelle Paul Ricœur, pour qui l'identité tient au fait d'être capable de faire le récit de sa propre histoire, « une vie, c'est l'histoire de cette vie, en quête de narration »³⁹. C'est précisément sur cela, sur cette mise en récit fondamentale du processus identitaire que nous souhaitons nous arrêter.

Tout d'abord, et comme nous l'évoquions, nous pouvons constater, dans les solos de Pol Pelletier, et tout particulièrement dans *Nicole, c'est moi*, une sorte de détournement de l'Histoire ou, plus exactement, une réappropriation du vocabulaire employé pour en faire le récit. Ainsi, l'artiste introduit dans le discours des anthropologues sur l'évolution de l'espèce une femme aux côtés de l'*homo erectus* : Femina.

³⁸ Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais par C. Mélançon, Paris, Seuil, 2001, p. 230.

³⁹ Paul Ricœur cité par Jean-Pierre Carron, *op. cit.*, p. 123.

Il y a 70 mille ans, sur cette planète, vivait notre ancêtre qui était passé péniblement, à la suite d'une longue, longue évolution, de la position à quatre pattes à la position verticale. Les hommes de science l'ont appelé *homo erectus*, une expression latine qui signifie : « l'homme debout » (Je parle ici de l'espèce humaine dont je fais partie, moi, femme. Donc cette appellation « d'*homo erectus* » est inappropriée. Je corrige le terme des paléontologues et je reprends.) Il y a 70 mille ans, sur cette planète, vivaient nos ancêtres qui étaient passés péniblement, à la suite d'une longue, longue évolution, de la position à quatre pattes à la position verticale. J'ai nommé NOS ANCÊTRES : *Femina* et *Homo erectus*.⁴⁰

L'artiste ne s'arrête pas là et décide de bousculer, voire de renverser, les règles du genre au sein de la langue française par l'emploi du féminin (et non du masculin) pour ce qui relève du général.

Les rares survivantes étaient des mutantes. Veillez noter qu'à partir de maintenant, je vais parfois utiliser le féminin pour signifier et le féminin et le masculin. Donc quand vous entendrez « les rares survivantes étaient des mutantes », il faut comprendre « les rares survivantes et survivants étaient des mutantes et des mutants. » Le féminin comprend le masculin.

Ce choix mérite notre attention, car il s'inscrit pleinement dans l'idée féministe de renverser l'ordre établi, de substituer à un système de pensée fondé sur une conception « masculinisante » de l'humanité, un système qui, par le discours, la féminiserait. Ainsi, en introduisant dans une structure normée, qui obéit aux règles linguistiques, un élément allant à l'encontre de ces normes, Pelletier dérègle la structure. Elle met en crise le système symbolique du langage. Elle « défait le genre »⁴¹, pour reprendre les termes de Judith Butler, et provoque par là même un clivage au sein même de la structure linguistique. Un clivage entre la rationalité du discours, en ce qu'il est conforme aux règles (rappelons que pour Pelletier l'ordre rationnel est attribué au masculin) et cette non rationalité qui met en procès les fondements de la langue. Nous avons évoqué, dans la première partie de ce chapitre, un clivage entre le dire du corps et le dire du discours, nous pouvons voir ici qu'au sein même de

⁴⁰ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, op. cit. (Nous soulignons.)

⁴¹ Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. de l'américain par M. Cervulle, Paris, Éd. Amsterdam, 2006.

ce dernier, un autre clivage s'opère. Dans les solos de Pelletier, le conflit ne se joue donc pas uniquement entre le corps et le verbe, mais – et c'est là toute la complexité de l'œuvre –, il se situe au sein même de chaque système et met en péril l'unité de celui-ci.

Ce renversement de l'ordre établi ne s'opère pas uniquement « dans » le discours, mais « par » le discours lui-même. L'identité des femmes se joue aussi dans la valeur locutoire du discours de Pelletier. Par le récit, il s'agit de restituer une place au féminin dans l'histoire de l'espèce, une place qui aurait la même valeur que celle du masculin dans notre mode actuel d'appréhension du monde (par le discours). De cette manière, dérégler le genre de la langue dans le discours lui-même constitue, d'une certaine manière, une tentative de renverser l'ordre dans le monde par le discours. Dans le fait de mettre en cause la manière dont nous percevons le monde, et par laquelle nous l'exprimons, Pelletier interroge le langage et ses règles « masculinisantes » en montrant qu'il pourrait tout aussi bien fonctionner si ces règles auxquelles il obéit étaient « féminisantes ». Cette démarche de l'artiste met en avant l'idée que l'identité emprunterait au discours son mode d'action, sa valeur locutoire et, dans ce cas, relèverait d'une « identité performative », telle que l'a définie Judith Butler⁴².

Ainsi, le recours au thème de la mémoire permet à Pelletier d'introduire, au sens propre du terme, l'existence de la femme dans l'histoire des Hommes. Il met en évidence le fait que la non-inscription des femmes dans cette Histoire – tout comme leur inscription d'ailleurs –, tient au récit qu'on en fait. Se joue donc un travail de réécriture de l'Histoire, d'une reconstruction du réel, ou plutôt, d'une réappropriation qui passe par le discours. Celle-ci répond pleinement à la volonté de l'artiste « d'introduire du féminin dans une structure patriarcale caractérisée par l'ordre rationnel auquel il obéit »⁴³. Mais, au-delà du travail de réécriture, dans ce « récit qu'on fait de l'histoire », il est aussi question d'un acte de transmission.

⁴² Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005. Voir aussi, du même auteur : *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, trad. de l'américain par C. Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2004 ; *Défaire le genre*, op. cit.

⁴³ Entrevue avec l'artiste, le 07/08/06. Nous avons déjà cité cette phrase au début de ce chapitre.

La transmission : un devoir de mémoire

En effet, l'insistance sur la mémoire et sa transmission se manifestent à différents degrés dans les solos de Pelletier. Tout d'abord, et de manière générale, l'artiste n'hésite pas à annoncer ouvertement le rôle que joue la mémoire dans l'ensemble de son travail. Celle-ci se voit même matérialisée par une main gantée de noire dans *Joie*. Au début de ce spectacle, l'artiste, tenant d'une main un mouchoir blanc et cachant l'autre dans son dos, annonce l'entreprise mnésique qui constitue la pierre angulaire du solo. Au cours du texte qu'elle « récite » aux spectateurs et dans lequel la récurrence des rimes (en -oir) met phonétiquement en avant les renvois à la mémoire, apparaît cette main recouverte d'un gant noir. C'est précisément au moment où l'autre main lâche le mouchoir blanc que l'on saisit cette matérialisation de la mémoire, par opposition au « blanc de mémoire » :

Mais la lointaine armoire craqua et m'appela et comme une somnambule je revins sur mes pas. (...) Et je perdis mon mouchoir sans le pouvoir de le vouloir dans un tiroir de l'armoire où m'apparut enfin l'oiseau noir de ma mémoire (*Elle laisse tomber le mouchoir. Surgit alors sa main gauche, dressée en l'air, recouverte d'un gant noir*). Immobile sur son perchoir comme une main noire au choir du soir.⁴⁴

Au cours de la représentation, cette main gantée ressurgira, presque à l'insu de la comédienne, presque indépendamment de sa volonté, pour lui rappeler une date. Alors l'artiste interrompra subitement son récit et enchaînera sur celui de l'événement en question, tel que le montre cette didascalie au sein du texte :

Et puis, je m'ennuie des corneilles, mes bêtes préférées. Les oiseaux noirs de la mémoire, qui viennent raconter aux femelles rassemblées l'histoire oubliée des mammifères. L'histoire oubliée des... mamm... L'histoire oubliée des... fem... L'histoire oubliée des... f... L'histoire oubliée... L'histoire oubliée... (*Elle fait des sons de corneille, se souvenant de ce qu'elle faisait dans le spectacle d'origine, et puis les sons, et l'agitation de la main gauche, qui virevolte partout, l'amènent à un autre pan de sa mémoire.*)

En 1980. Au théâtre expérimental des femmes, à Montréal, Québec, Amérique du Nord.

⁴⁴ Pol Pelletier, *Joie*, op. cit., p. 11.

La création collective meurt.

(En s'adressant à sa main-mémoire comme si elle avait mal compris)

Comment ?⁴⁵

La mémoire apparaît comme un « réservoir » d'histoires à raconter, conformément à ce que les premières phrases de l'artiste dans le spectacle laissent entendre :

Ô Forêt noire, livre ton pouvoir ! Car je veux ce soir me mouvoir dans le dépotoir de ma mémoire et faire voir en un seul miroir tout mon territoire. Vaine recherche ! Que de vieux entonnoirs, que de vieux encensoirs, que de vieux urinoirs dans cette armoire ! Ma mémoire est un assommoir ! Comment faire pour qu'elle soit un abreuvoir ?⁴⁶

Il est intéressant de voir à quel point Pelletier insiste sur le fait qu'elle-même est là pour « raconter des histoires ». Dans *Joie*, par exemple, elle insiste, tout particulièrement, sur les termes de « tradition orale » et souligne son rôle de conteuse en inscrivant l'acteur dans la tradition des griots - ces « hommes de la caste des poètes musiciens, dans les sociétés africaines, qui transmettent la culture orale »⁴⁷ : « Les griots, troubadours, chamans-conteurs-guérisseurs sont les ancêtres des acteurs »⁴⁸, dit-elle. Ou encore dans *Nicole, c'est moi*, lorsque l'artiste répète à plusieurs reprises qu'elle est venue raconter aux spectateurs des histoires :

Je suis venue vous raconter des histoires d'adieux [...]

Je vais vous raconter une histoire très ancienne, qui est tirée des livres d'un grand penseur québécois [...]

Un jour je raconterai l'histoire de la honte, mais pas aujourd'hui, c'est trop long [...]

Avant de partir, une dernière petite histoire. Elle s'intitule : Adieu à Pol

[...] Désormais, celle qui racontera, sera Nicole⁴⁹.

⁴⁵ *Idem*, p. 40.

⁴⁶ *Idem*, p. 10.

⁴⁷ « Griot », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2007.

⁴⁸ Pol Pelletier, *Joie*, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁹ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, *op. cit.*

Si Pol Pelletier accorde une place particulièrement importante à la transmission de la mémoire et des histoires, c'est précisément parce qu'il s'y joue une identité qu'il s'agit de trouver, de constituer en comblant, d'une certaine manière, les béances du passé ou, du moins, les béances du récit du passé.

Dans cet acte de transmission, inhérent au travail de la mémoire, se profile aussi le passage d'un patrimoine et, par extension, la construction d'une identité socioculturelle. Alors, bien sûr, nous ne pouvons ignorer la différence qu'il y a entre le fait de raconter des histoires fictionnelles et celui de transmettre l'Histoire de sa culture, puisque les récits sont de nature différente. Ceux-ci ne participent pas moins, l'un que l'autre, à l'édification d'une culture et à l'établissement de valeurs communes. C'est pourquoi nous insistons particulièrement sur l'importance de la transmission chez Pelletier et sur la teneur politique que ce geste recouvre. Une fois encore, nous ne pouvons éviter de rapprocher cet aspect du travail mémoriel à l'œuvre dans les solos de l'artiste avec l'un des principaux enjeux de sa démarche, à savoir : l'inscription des femmes dans l'histoire collective. Il se joue alors un devoir de mémoire. Cet acte de transmission relève d'un geste politique dans la mesure où il est question de lutter contre l'oubli de l'histoire des femmes, de la faire connaître pour la faire entrer dans l'histoire de l'humanité.

Si, dans *Joie*, l'artiste évoque cette mémoire qui défaille et que la désagrégation des phrases et des mots qu'elle prononce vient figurer⁵⁰, c'est dans *Nicole, c'est moi* que se manifeste, de la manière la plus explicite, l'importance de la transmission de l'histoire des femmes.

Tout d'abord, lorsque l'artiste s'adresse aux spectateurs et leur demande de transmettre cette histoire à leurs enfants et petits-enfants, pour qu'ils sachent :

⁵⁰ « Les " oiseaux noirs de la mémoire ", qui viennent raconter aux femelles rassemblées l'histoire oubliée des mammifères. L'histoire oubliée des... mamm... L'histoire oubliée des... fem... L'histoire oubliée des... f... L'histoire oubliée... L'histoire oubliée ... » in *Joie, op. cit.*, p.40.

Retenez cette histoire, vous femmes et hommes dans l'auditoire, pour la raconter à vos petites-filles et à vos petits-fils qui naîtront dans le III^e millénaire. Racontez-leur que le concept de femme comme être humain est né au XX^e siècle. Qu'il y a eu un grand mouvement en Occident où des femmes ont eu le courage de poser des questions comme : Qu'est-ce qu'une femme ? Qu'est-ce qu'un homme ? Et que les réponses furent nombreuses, passionnées, controversées.

Parlez-leur de cette époque aujourd'hui révolue. [...]

Racontez à vos petites-filles et à vos petits-fils que le plus grand changement dans la pensée humaine depuis l'apparition de *humanus sapiens* il y a 70 mille ans est survenu au XX^e siècle.⁵¹

Mais cette transmission de l'histoire des femmes par Pol Pelletier passe aussi par l'évocation de figures majeures de l'histoire des femmes au Québec, telles que les suffragettes :

Je n'accepte pas qu'on se moque des suffragettes !

Elles se sont enchaînées sur la place publique, elles ont fait la grève de la faim, elles ont été emprisonnées. Vous, les jeunes femmes qui ricaniez devant les vieilles photos, c'est grâce à elles que vous pouvez voter !!!

Qui nous a appris la vraie histoire des suffragettes ? Où est la transmission de notre histoire à nous les femmes ?⁵²

Pol Pelletier en fait alors une rapide présentation. Elle explique en quoi ces femmes, dont on ne parle plus – ou si peu –, ont marqué l'histoire culturelle du Québec, et introduit ses souvenirs personnels (puisque l'artiste en a côtoyé certaines) avant d'interroger la mémoire des spectateurs :

Hélène Pedneault, journaliste, écrivaine, polémiste, militante, est une femme très précieuse, une grande mère nourricière pour la culture québécoise. [...] C'est elle qui a sorti une femme de théâtre de l'oubli, Françoise Loranger qui a écrit des pièces de théâtre entre 1965 et 1970. Françoise Loranger a écrit du théâtre politique, une des rares au Québec à avoir fait ça. Et aussi du théâtre de participation. Ça se passait autant dans la salle que sur la scène. Les gens se levaient, criaient, invectivaient. Oh ! Mon Rêve ! [...]

⁵¹ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, op. cit.

⁵² *Idem*. (Nous soulignons)

Françoise était tombée complètement dans l'oubli. En 1994, Hélène Pedneault et Louise Laprade ont fait un collage de ses œuvres qui a été lu à la maison de la culture Mt-Royal. [...]

Est-ce que les pièces de Françoise Loranger sont montées dans les écoles de théâtre, pour que les jeunes femmes et les jeunes hommes sachent qu'une femme de génie les a précédés ? Connaissez-vous Françoise Loranger ? [...]

Connaissez-vous Judith Jasmin, cette grande journaliste tragique qui n'a jamais eu la carrière qu'elle méritait parce qu'elle était une femme ? [...]

Connaissez-vous Simonne Monet-Chartrand, une grande militante féministe et pacifiste ? J'ai eu le privilège de rencontrer Simone et de voir ses yeux, la ferveur et l'amour dans ses yeux ! J'aimerais montrer aux jeunes filles d'aujourd'hui ses yeux pour qu'elles sachent que c'est une grande chose que de se battre pour la justice !⁵³

Le thème de la mémoire se décline sous différentes formes dans les solos de Pelletier, différentes formes qui, toutes, s'inscrivent dans un propos féministe dont l'enjeu est l'introduction des femmes dans l'histoire collective. Cette « aspiration vers l'intérieur » s'ouvre sur le monde. Elle tend à dépasser les limites du moi de l'artiste, bien que celle-ci s'inscrive pleinement dans « ce monde » par les liens qu'elle tisse entre sa propre histoire et une Histoire qui va au-delà d'elle, et ce, même si la perception et la transmission de cette histoire collective obéissent au filtre subjectif de l'artiste.

En abordant cette deuxième partie, nous avons mentionné que cette « aspiration vers l'intérieur » qui s'ouvre sur le monde, et qui est caractéristique du théâtre intime, se manifeste dans les solos de Pol Pelletier de deux manières différentes : la plongée dans le passé (thème de la mémoire) constitue la première manière ; la seconde s'apparente à une entrée « dans » le soi, une sorte d'introspection.

2.2.2 Entrer en Soi : entre altération et altérité

Cette aspiration dans « l'espace du dedans » correspond, chez Pelletier, à une entrée en soi proche du cheminement spirituel, dont l'enjeu est de se rendre au centre de soi-même

⁵³ *Idem.*

pour y découvrir sa propre identité. Les spectacles *Océan* et *Nicole, c'est moi* sont, à cet égard, particulièrement éloquents. En effet, ils mettent respectivement en évidence ce cheminement intérieur et une mise en procès du « Je » à travers la découverte de l'Autre en soi.

Entre *Persona publique* et moi véritable

Dans *Océan*, Pelletier met en scène un parcours initiatique inhérent à la quête de soi. Cette dernière est évoquée à travers son voyage en Inde, la rencontre d'un maître et la mort de sa mère. Le dispositif scénique propose un espace circulaire dans lequel la comédienne engage ses forces tout au long du spectacle pour finir par atteindre le centre. Son parcours dans l'espace, de la périphérie au centre, offre alors une métaphore de son parcours intérieur, du masque public à la connaissance de soi, du paraître à l'être :

Dans *Océan*, la structure scénographique s'organise autour d'une spirale. La périphérie de cette spirale correspond à l'extérieur, à notre masque public. L'enjeu au cœur du spectacle est de s'éloigner de ce masque pour se rendre au centre, c'est-à-dire au plus proche de soi. Cela nécessite une lutte qui implique d'accéder à un état altéré. Et cet état altéré permet de trouver une unité, on arrive à une unité uniquement dans cet état-là.⁵⁴

Le Moi se trouve ainsi matérialisé par cette spirale dessinée au sol sur laquelle Pol Pelletier – sous la figure de la protagoniste –, se déplace en quête de son être véritable. Au début du deuxième acte, elle dira d'ailleurs, « seule au centre, il n'y a plus personne »⁵⁵ puis quelques minutes plus tard, alors qu'elle est, cette fois-ci, au centre du cercle : « Personne ! C'est moi ! Oui, moi ! »⁵⁶. Puis, dans un mouvement qui la ramène à la périphérie, elle

⁵⁴ Entrevue avec l'artiste, le 07/08/06.

⁵⁵ Pol Pelletier, *Océan*, *op. cit.*

⁵⁶ *Idem.*

rajoutera : « Je dois revenir à moi », mettant ainsi en évidence l'idée que le moi véritable réside dans le centre du cercle.

Cet exemple montre bien la démarche paradoxale de Pelletier. Dans cette quête de soi, elle tente de s'éloigner de son masque public et, pourtant, c'est sous l'identité même de l'artiste, l'identité d'une personnalité publique, que se présente la protagoniste du spectacle.

Un des éléments frappants dans les solos de Pelletier est l'absence de distinction nominale entre l'artiste et le personnage de la narratrice. Dans chacun de ses solos, c'est « Pol Pelletier » qui vient raconter une ou des histoires. Ainsi, dès le début du spectacle se pose la difficulté de répondre à la question « Qui parle ? » et de distinguer l'individu, en tant qu'artiste et personnage public, de la narratrice, ou encore de tout autre personnage auquel elle prête sa voix. Ce jeu d'ambivalences provoque une certaine confusion⁵⁷ et offre à penser que l'artiste se met en scène en tant qu'individu et objet, voire enjeu de la représentation. En faisant intervenir le personnage public qu'elle est, Pol Pelletier invite les spectateurs à considérer ce pour quoi elle est connue (et notamment son implication dans le combat féministe) mais aussi à interroger la valeur de ce masque, comme elle-même le fait dans *Océan*. Ce jeu sur l'identité, mis en place par Pelletier, offre donc le reflet d'une réalité où la perception de l'identité est mise à l'épreuve, faisant du spectacle *Océan* la métaphore la plus poussée de cette découverte de soi qui hante l'ensemble des solos de Pelletier.

À travers ses monologues polyphoniques et autobiographiques, l'artiste complexifie donc la perception des spectateurs. Le dédoublement des voix, conjugué à la présence d'un seul corps - qu'aucun artifice ne vient modifier au cours de la représentation comme cela peut-être le cas chez Robert Lepage -, problématise la distinction entre la narratrice (« protagoniste », « personnage » ou « voix ») et l'artiste (individu). Ce phénomène de la construction

⁵⁷ Nous employons plus volontiers les termes « artiste » ou « protagoniste », ne parvenant pas véritablement à trancher pour celui de « personnage ».

identitaire renvoie à ce que Marvin Carlson⁵⁸ et Herbert Blau⁵⁹ définissent sous le terme de *ghosting* et qui, par conséquent, mérite que nous nous y attardions.

Le phénomène du *ghosting*

Le *ghosting* se situe aux frontières du réel et de la fiction dans la mesure où il émerge des frictions entre la figure de l'artiste – notamment les traces que ce dernier laisse dans la mémoire collective –, et le personnage. C'est dans (ou grâce à) cet écart entre réel et fiction qu'il convoque différentes strates de sens à partir desquelles les spectateurs vont pouvoir construire ou compléter sémantiquement ce qui leur est donné à voir. Au-delà de la représentation théâtrale se joue un phénomène mnésique qui trouve son origine à la fois dans la présence de l'artiste et dans cette enveloppe fantomatique qui l'accompagne. Que voit le spectateur ? Que regarde-t-il ? Le processus de réception est dominé par un jeu d'associations, d'intertextualité, voire « d'interthéâtralité » qui s'opère dans l'entrecroisement d'éléments préexistants à l'ici et maintenant de la représentation. Que ces éléments soient issus d'une mémoire collective (historique) ou de spectacles antérieurs, un processus de reconnaissance vient enrichir la création de sens et paradoxalement suscite une certaine confusion dans la détermination de celui ou de celle qui prend la parole.

Ceci peut renvoyer à l'aspect « binoculaire » (*binocular*) du jeu de l'acteur que Richard Schechner identifie et qui, d'après lui, consiste à ne pas être le personnage et à ne pas être davantage celui ou celle qui n'est pas le personnage – conformément à la formule « *not me - not...not me* ». D'après Schechner, c'est dans ce vide qu'un certain type de possibles peut prendre place ; un certain type de réel qui engage l'ici et maintenant de la représentation et qu'il définit par le terme d'« actuel » (*actual*). Ce vide, cet écart constitue alors un espace vacant où l'invention de « soi » (d'un autre) reste encore possible puisqu'il n'y est ni question du soi réel ni d'un soi purement fictif. Dans les solos de Pelletier le phénomène du

⁵⁸ Marvin Carlson, *The Haunted Stage : The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

⁵⁹ Herbert Blau, *Take Up The Bodies : Theater at The Vanishing Point*, Urbana, University of Illinois Press, 1982.

ghosting se manifeste donc d'une toute autre manière que chez Lepage⁶⁰. Ici, c'est par l'utilisation de la *persona* publique de l'actrice, qui véhicule une épaisseur de signes supplémentaires dans l'imaginaire du spectateur⁶¹ et qui permet cet écart favorable à l'invention d'une nouvelle identité.

Ceci ne manque pas de rappeler, une fois encore, ce « vide d'identité entre deux mondes » dont parle Pelletier dans *Nicole, c'est moi*. Un vide que la mémoire, les histoires et l'Histoire peuvent combler, comme le souligne l'artiste :

Dans ce vide d'identité entre deux mondes, Nicole, celle qui est morte toute jeune veut renaître. Elle ne sait pas pourquoi. Elle n'a aucune idée de qui elle est parce qu'elle n'a pas vécu. Elle n'a pas de souvenirs de son enfance. Elle a tout effacé, enfin presque tout. C'est sans doute pourquoi Pol, qui a remplacé Nicole, a accordé tant d'importance à la mémoire, à l'Histoire et aux histoires⁶².

Ce que Pol Pelletier met alors en évidence à travers le fait de pouvoir s'inventer dans le récit, ou dans les histoires, n'est autre que la création d'une identité narrative oscillant entre le Soi et l'Autre en Soi⁶³. Ses solos relèvent du théâtre intime, soit, mais sa prise de parole s'articule dans un double mouvement vers l'intérieur. Le recours au thème de la mémoire, d'une part, et le cheminement intérieur, d'autre part, permettent à Pelletier de problématiser la notion d'identité, qu'elle soit collective (en lien avec l'Histoire) ou individuelle (en lien avec la découverte de son moi véritable). Cette problématisation de l'identité soulève l'opposition qui se joue entre l'unité du sujet et sa pluralité.

⁶⁰ Qui consiste en l'accumulation de personnages joués par l'acteur, laissant leur empreinte dans chacun des personnages, et permettant la sédimentation d'une identité plurielle.

⁶¹ Cara Gargano, « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublement et redoublement dans le spectacle solo », in *L'Annuaire théâtral*, n° 18, p. 111.

⁶² Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, op. cit.

⁶³ Nous avons déjà évoqué, dans notre premier chapitre, la notion d'identité narrative identifiée par Paul Ricœur, en mentionnant que l'identité était le fruit d'une oscillation entre deux pôles : le Même (ou « l'*idem* ») et l'Autre (« l'*ipse* »).

Au terme de cette analyse sur la démarche artistique de Pol Pelletier, nous pouvons relever quelques points forts. Tout d'abord, le fait que l'unité du récit est mise en péril non seulement par son opposition au dire du corps, un dire qui le dépasse, mais aussi par des bouleversements internes au récit (dérèglement par la déconstruction du genre, par exemple). La structure des spectacles reflète alors une construction identitaire qui s'établit sur de multiples clivages (corps et langage ; rationalité et irrationalité du discours ; traitement de la voix et « bruits du corps »). Ceux-ci sont mis en évidence par l'artiste à travers un mouvement vers « l'espace du dedans », que constituent le recours à la mémoire et le cheminement intérieur, doublé d'un mouvement vers le dehors (l'histoire collective, mais aussi la présentation du spectacle au public). L'identité ne se lit pas à travers un processus de transformation, comme chez Lepage, mais à travers un mouvement d'introspection, une introspection qui, bien qu'elle obéisse plus que jamais à la subjectivité de l'artiste, permet de poser un regard sur le monde à travers l'inscription du sujet dans l'Histoire. Cette introspection est aussi le moyen pour Pelletier de souligner la présence de l'Autre en soi, un Autre qui se construit dans le récit, dont l'identité est narrative et qui n'est ni véritablement l'artiste, ni une autre (*not me ; not... not me*).

Comme chez Lepage, la construction identitaire chez Pelletier souligne ce mouvement permanent entre le Soi et l'Autre, mais à la différence du premier, chez qui l'identité se résout dans l'unicité⁶⁴, chez Pelletier, l'identité relève d'un clivage permanent et, semble-t-il, indispensable à la constitution du sujet ; un clivage qui, par ailleurs, semble se jouer entre le soi et l'Autre. C'est précisément parce que, chez Lepage, la figure de l'Autre apparaît à l'extérieur du sujet et que, chez Pelletier, elle se dessine à l'intérieur du soi qu'il nous semble nécessaire d'interroger la notion de l'altérité dans la démarche des deux artistes.

⁶⁴ L'idée qu'il y a du même dans le différent, qu'en l'autre il y a de soi.

DEUXIÈME PARTIE

VISAGES DE L'AUTRE : MIROIR DE SOI

Comme en témoignent les solos de Pol Pelletier et ceux de Robert Lepage, que nous avons pu analyser précédemment, la construction de l'identité ne peut faire l'économie de l'Autre. Dans les deux cas, nous avons évoqué la notion d'identité narrative, définie par Paul Ricoeur¹, dans laquelle l'identité apparaît comme le fruit d'une oscillation entre deux pôles : le Même (*l'idem*, ce qui est permanent dans le temps) et l'Autre (*l'ipse*, qui relève de la variation)².

Chez Lepage, nous avons vu se dessiner le visage de l'Autre à travers la multiplicité des personnages qu'interprète l'acteur seul en scène. Une multiplicité qui, d'une part, met en évidence une fragmentation de l'identité - les personnages se donnant à voir comme autant de facettes d'un tout - et, d'autre part, une multiplicité qui, traversée par la figure du même³, tend à se résoudre dans une quête d'unicité du moi. C'est pourquoi, au terme de notre première partie, nous avons émis l'hypothèse que l'identité narrative dans les solos de Lepage s'élaborait dans un mouvement allant du pôle de l'Autre à celui du Même. En d'autres termes, l'artiste donne à voir la variation et la multiplicité des personnages (ce qui correspond à ce pôle de l'Autre), dans lesquels est reconnaissable une certaine forme de permanence dans le temps (qui correspond au pôle du Même) : Philippe et André sont deux personnages différents mais semblent, en même temps, constituer deux facettes d'un même moi, à l'instar des deux faces de la lune. Le jeu de l'acteur permet que l'on reconnaisse dans les deux personnages le même corps.

Chez Pelletier, en revanche, nous avons vu que cet Autre se manifeste à l'intérieur même du sujet. La figure de l'Autre s'édifie dans une démarche introspective laissant entrevoir la

¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1996.

² D'après Ricoeur, l'identité se joue entre deux pôles dont le premier est marqué par la permanence dans le temps - que l'auteur appelle le pôle du même ou de l'« *idem* » -, et le deuxième correspond à la variation dans le temps - qu'il définit comme le pôle de l'Autre ou de l'« *ipse* ». Dans la variation se joue alors le maintien de soi dans le temps.

³ Que la récurrence des éléments de la représentation nous a permis de souligner dans notre premier chapitre.

nature complexe d'un moi. Par la distinction entre la *persona* publique et le moi véritable (*Océan*) et, plus concrètement, par la remise en question de l'identité nominale de la narratrice (*Nicole, c'est moi*), l'artiste met en avant l'idée qu'en soi réside une part étrangère à soi. Il n'est donc plus véritablement question d'une fragmentation de l'identité, comme chez Lepage, mais d'un clivage au sein même du sujet, de tractations entre le soi et l'Autre, dont l'enjeu semble être le maintien de soi (*l'ipse* dont parle Ricœur). De cette manière, les solos de Pelletier semblent mettre en avant l'idée que l'identité narrative suit un mouvement qui part du pôle du Même et tend vers celui de l'Autre.

Pour autant, quel est cet Autre qui permet au sujet de se constituer, d'émerger ? Sous quels traits apparaît-il ? Quelle fonction a-t-il ? Quel rapport du sujet au monde induit-il ? En quoi peut-on distinguer la figure de l'Autre chez Lepage de celle qui se dessine chez Pelletier ?

L'analyse de la construction identitaire chez ces deux artistes mérite une étude plus approfondie de la figure de l'Autre mise en œuvre dans leurs solos. En identifiant, sur le plan dramaturgique, le traitement de l'altérité auquel procèdent les artistes, il nous sera permis de voir comment le sujet émerge à travers l'Autre et, par extension, comment les solos des artistes reflètent la construction d'un Moi qui ne semble pouvoir se passer d'un Autre.

CHAPITRE III

LES VISAGES DE L'ALTÉRITÉ CHEZ ROBERT LEPAGE

La démarche de Lepage tend à faire apparaître l'Autre dans ce qu'il a de différent, « d'étranger », tout en rendant possible la reconnaissance en lui d'une certaine « mêmété » à l'égard de ses pairs. C'est notamment le cas de Robert, dans *Les aiguilles et l'opium*, qui partage avec Miles Davis et Jean Cocteau un rapport de dépendance (affective pour le premier, toxicomane, pour ces derniers) ; cela est aussi visible dans *Le projet Andersen*, où l'on retrouve dans les vies d'Arnaud et de Frédéric, des événements similaires (leur compagne les trompe avec leur meilleur ami, par exemple).

Par ailleurs, nous avons vu que cette multiplicité des personnages se fondait à la fois sur des effets de miroirs, l'idée du double et celle de la dualité. Cela nous a permis de montrer que Lepage multipliait les personnages en invitant à les considérer dans leur complexité. De cette manière, les jeux de reflets dans *La face cachée de la lune* soulevaient l'idée que l'artiste mettait en scène un seul personnage sous différents visages¹, tandis que les jeux d'ombres, dans *Le projet Andersen*, mettaient en valeur le rapport des personnages avec la part d'ombre en eux.

Enfin, dans les spectacles solos de Robert Lepage, si la figure de l'Autre apparaît sous les traits des différents personnages joués par l'acteur, elle se manifeste aussi d'une autre manière. Celle-ci renvoie aux interlocuteurs du discours qui ne sont pas toujours incarnés sur scène, mais qui apparaissent néanmoins dans la construction de la fable et qui participent à la

¹ Nous renvoyons à l'exemple que nous évoquions dans notre première partie, lorsque l'acteur, ayant recouvert de mousse à raser une partie de son visage, semble incarner chacun des deux frères en même temps.

progression du récit (les ex-compagnes des personnages dans les deux premiers solos ; la réceptionniste et une opératrice de Bell Canada dans *Les aiguilles et l'opium* ; Carl, le compagnon d'André dans *La face cachée de la lune* ; Vincent et Romain, les amis d'Arnaud dans *Le projet Andersen* ; etc.). C'est pourquoi, en nous appuyant sur les différents visages de l'Autre dans les solos de Lepage et, plus particulièrement, sur la figure récurrente de l'*antihéros* et celle, apprésentative², du confident, nous verrons comment les solos de l'artiste véhiculent une conception de l'altérité dans laquelle l'Autre constitue un *alter ego* spéculaire et spectral. Dans cette analyse, nous nous arrêterons notamment sur le statut des interlocuteurs et sur la manière par laquelle Lepage les fait intervenir dans la fiction. Cela nous permettra de déterminer le mode de relation à l'Autre que l'artiste met en scène, une relation à l'Autre qui semble problématique, et dont l'analyse nous permettra, par la suite, de mettre en lumière le rôle de l'altérité dans la constitution identitaire du moi, telle que les solos de l'artiste la reflètent.

3.1 L'*alter ego* : autrui ou l'autre que soi

La figure de l'*antihéros*

Dans les solos de Lepage, il est tout d'abord intéressant de relever la présence constante d'un personnage « banal », sorte d'*antihéros* du quotidien, dans lequel les spectateurs sont à même de reconnaître leurs voisins, leurs amis ou encore eux-mêmes. C'est le cas notamment de Robert dans *Les aiguilles et l'opium*, de Philippe dans *La face cachée de la lune* et de Frédéric dans *Le projet Andersen*. Ces personnages mènent des vies « banales », ils sont en proie aux mêmes tourments que le commun des mortels (la solitude, le chagrin d'amour, la trahison), ou encore subissent des revers de fortune relativement familiers de notre époque,

² Nous entendons par là, la présence de l'Autre, du confident, en son absence charnelle. Nous verrons, en effet, que le confident n'est jamais incarné sur scène par l'acteur mais que celui-ci, en s'adressant directement aux spectateurs, semble leur faire jouer ce rôle.

tels que le chômage et, plus largement, la précarité de l'emploi par exemple³. Lepage n'idéalise pas ses personnages, bien au contraire. L'artiste égratigne même l'image de ceux qui ont, en apparence, une position sociale prestigieuse, en révélant leurs travers. C'est le cas d'André, présentateur de la météo dans *La face cachée de la lune* ou encore d'Arnaud, directeur de l'Opéra de Paris dans *Le projet Andersen*. Ainsi, André apparaît comme un être narcissique, imbu de sa personne et vénal, alors qu'il ne fait que « présenter la météo » comme ne manque pas de le souligner jalousement son frère, Philippe. André donne l'image de quelqu'un qui a réussi et semble lui-même adhérer à cette image alors qu'au fil de la représentation, il se montre de plus en plus creux, caractériel (lorsque, coincé dans un ascenseur, il exige que quelqu'un vienne immédiatement l'en sortir et invoque le fait d'être quelqu'un d'important car il présente la météo à la télévision) et presque indigne de l'apparent succès qu'il connaît.

Lepage désamorce, en quelque sorte, la logique du paraître en montrant les personnages au-delà de leurs apparences, en soulignant leurs efforts pour cultiver leur image. Ainsi, derrière le personnage d'Arnaud, directeur d'une institution prestigieuse – l'Opéra de Paris – apparaît un homme trompé, instable et troublé par ses tendances maniaco-sexuelles. De cette manière, tous les personnages sont ramenés sur un pied d'égalité. Lepage égratigne l'image reluisante de certains tandis qu'il donne à voir le sentiment d'échec vécu par d'autres comme Philippe, dans *La face cachée de la lune*, qui ne comprend pas pourquoi lui, brillant chercheur, n'a pas la reconnaissance qu'il pense mériter. Ce personnage qui, à la fois manque de confiance en lui et, paradoxalement, fait preuve de vanité – notamment dans le mépris qu'il a pour son frère –, semble être, d'une part, incapable de reconnaître ses faiblesses et, d'autre part, voué à l'isolement et à la solitude. Lepage expose donc ce qui se cache derrière l'image que véhiculent les personnages et semble ainsi rappeler ce que Malraux affirmait déjà en 1967 dans ses *Antimémoires* : « la vérité d'un homme, c'est d'abord ce qu'il cache ». Or, ce que chacun des personnages lepagiens semble cacher – mais que l'artiste ne cesse pourtant

³ Philippe dans *La face cachée de la lune* est contraint à un petit emploi de téléprospecteur et Frédéric dans *Le projet Andersen* voit son contrat avec l'Opéra de Paris rompu.

de mettre en lumière – n'est autre que leur vulnérabilité. En cela, tous les personnages joués par l'acteur se situent sur le même plan.

À cet égard, ces antihéros constituent, le plus souvent, la figure principale du solo dans lequel ils apparaissent, même si cet aspect tend à être gommé au fil des spectacles. En effet, si dans *Les aiguilles et l'opium* la fable s'articulait principalement autour du personnage de Robert, dans *La face cachée de la lune* elle commence à se dédoubler à travers la présence des deux frères, pour finir par être véritablement multiple dans *Le projet Andersen*. L'effet provoqué consiste alors en l'impression que les personnages ont la même importance (notamment Frédéric et Arnaud dans *Le projet Andersen*) et remet en question la présence d'un personnage central. Il y a une sorte de désagrégation – ou de dispersion – d'un centre qui renforce l'idée que les personnages se situent sur le même plan et qui invite à penser, de manière métaphorique, la désagrégation d'un moi en de multiples parties d'importance égale.

Dans les solos de l'artiste il n'est donc pas question de grands héros, mais de simples individus dont le talon d'Achille les rappelle à leur condition d'homme. Dans ce choix de donner à voir ce qui, en l'homme, ne se voit pas et qui pourtant le définit, de le montrer tel qu'il est, imparfait et vulnérable, Lepage n'épargne aucun des personnages. Il rappelle qu'en chacun réside une part d'ombre en la donnant à voir. L'artiste joue sur la manière de montrer les événements – et les personnages – en faisant varier les points de vue, mais il joue aussi sur le fait de montrer leur contenu, leur endroit comme leur envers. Dans une certaine mesure, il y a une part d'obscène dans cette initiative, si l'on entend par *ob-scène* le dévoilement de ce qui tend à rester hors de la scène, donc hors de la vue. Dans *Le projet Andersen*, cette *ob-scénité* se trouve particulièrement appuyée lorsque Lepage décide de montrer l'intérieur des cabines du peep-show dans lequel se trouve Arnaud. Dans cette scène, l'obscénité prend tout son sens, d'une part parce que la situation est quelque peu indécente en elle-même (sans que la transposition scénique le soit pour autant), d'autre part parce que le spectateur est renvoyé à une position de voyeur, et enfin parce que, comme nous le disions, Lepage amène à la scène ce qui devrait rester en dehors de la vue. Jusqu'à ce moment-là de la représentation, en effet, les spectateurs n'avaient accès qu'à l'extérieur des cabines, puisqu'une porte se refermait systématiquement sur chacune d'elles. Mais en en dévoilant

l'intérieur et en montrant Arnaud dans l'une d'elles, Lepage lève le voile sur ce que le personnage cherche à cacher, aux autres comme à lui-même.

Cette *ob-scénité* est aussi présente dans *Les aiguilles et l'opium*, lorsque Lepage expose, à l'aide d'un rétroprojecteur, les préparatifs à une injection d'héroïne et l'injection elle-même. Bien que dans cette scène Lepage ne montre pas cet acte de manière sordide, il n'en demeure pas moins que l'exposer à la vue – la préparation de l'héroïne se fait de manière réaliste – soulève l'idée de mettre en lumière ce qui se fait généralement dans l'ombre.

Dans ce contexte, il est particulièrement intéressant de voir une ombre apparaître sur la scène (ou, plus exactement, sur l'écran placé sur la scène). En effet, dans cette séquence, l'ombre d'un individu se superpose à la seringue posée sur le rétroprojecteur et leurs tailles respectives semblent équivalentes à l'écran. Ainsi, d'un point de vue dramaturgique, nous pouvons penser que Lepage met en lumière (c'est le principe même du rétroprojecteur) ce qui se fait dans l'ombre d'habitude, dans l'anonymat ou la clandestinité. Cette idée est d'ailleurs déjà présente dans le début de la séquence, lorsqu'il est question de préparer l'injection et que ce sont deux mains qui apparaissent à la scène par l'intermédiaire du rétroprojecteur. Il n'est alors pas permis d'identifier un individu en particulier et l'attention se porte uniquement sur les gestes de ces deux mains, sur leur manipulation des instruments et les étapes successives de la préparation. Dans cette sorte de *lésionnisme* se joue la disparition du caractère (au sens aristotélicien), l'impossible identification d'un personnage en particulier puisque ces deux mains semblent agir indépendamment d'une conscience singulière. Elles apparaissent comme corps agissant, comme corps dépourvu d'impulsions psychologiques, comme corps privé d'une identité particulière. Ces deux mains pourraient être celles de n'importe qui. En cela Lepage montre non seulement la clandestinité du geste mais aussi la disparition de l'individu, de son identité.

Cette disparition est notamment appuyée par la présence de l'ombre sur l'écran, une ombre que l'on pourrait rapprocher de celle de Robert, le personnage encore hanté par la femme qu'il aimait et qui cherche un moyen de fuir la détresse dans laquelle l'a plongé leur

séparation. La nature de l'ombre ne permet pas d'identifier un personnage en particulier, car il est tout aussi plausible que cette ombre soit celle de Miles Davis – dont on apprend, dès le début du spectacle, la dépendance à l'héroïne. Cet exemple renvoie à celui que nous évoquions dans notre premier chapitre, dans lequel les personnages d'André et de Philippe, dans *La face cachée de la lune*, se confondaient dans le miroir d'une salle de sport. Lepage joue sur la polysémie des signes mais semble aller plus loin en exploitant ce que nous pourrions appeler le potentiel « trans-sémantique » des éléments de la représentation. Si la polysémie invite à penser la multiplicité des sens possibles contenue dans un élément de la représentation – l'ombre dont nous parlons dans *Les aiguilles et l'opium* peut représenter tant Robert que Miles Davis –, ce que nous appelons le potentiel « trans-sémantique » invite, quant à lui, à considérer non seulement la coexistence de plusieurs sens mais aussi l'épiphanie d'une forme ou d'un sens nouveau. Par exemple, dans l'exemple des *Aiguilles et l'opium*, les personnages semblent se confondre dans l'ombre, comme si leurs histoires, au fond, étaient similaires ou, du moins, que leur mal de vivre respectif était équivalent. L'ombre dont il est question recouvre une teneur poétique qui va bien au-delà de la situation des personnages, une teneur qui se fonde sur le dépassement du particulier pour tendre vers l'universel. Les personnages semblent alors avoir le même statut : celui de l'*alter ego*.

Le recours à l'ombre permet d'appuyer l'idée que les personnages sont équivalents, mais aussi que leur identification importe moins que la situation transposée. Le plus important, en effet, ne semble pas être de savoir à qui cette ombre appartient, de qui il s'agit, mais bien plutôt de prendre acte de ce qui se déroule sur scène. Il est question de voir le liquide d'une seringue aussi grande que l'ombre d'un individu s'écouler jusqu'à ce que ce dernier apparaisse dans une goutte. La dissolution de l'identité du personnage, le fait que nous ne sachions pas véritablement de qui il s'agit, renforce la teneur poétique de la transposition. L'impuissance ne semble plus se lire à l'échelle de l'individu identifié, d'un seul personnage, mais plutôt à l'échelle de tout individu en proie à la dépendance et à la détresse, qu'elles soient affectives, liées à la consommation de drogue, ou même d'un tout autre ordre. L'accent mis sur la situation s'accompagne d'une disparition progressive des caractères – de leur individualité – au profit d'un ensemble plus vaste, d'une portée plus générale.

De cette manière, Lepage donne à voir l'ombre en chacun comme si le fait qu'elle soit présente en tous assurait l'idée que tout le monde est pareil, que chaque individu peut se reconnaître dans l'Autre. Bien qu'en dévoilant la part d'ombre des personnages, l'artiste montre ce qui leur est propre, il semble néanmoins privilégier ce qui, en chacun, est reconnaissable par ses pairs. Lepage ne montre pas tant ce qui est radicalement étranger en l'Autre, mais plutôt ce qui, en lui, est commun à ses semblables. Autrement dit, l'artiste privilégie la représentation de cette part de l'Autre que l'individu est capable d'assimiler, dans laquelle il peut se reconnaître, une part, donc, qui lui est sienne aussi, et qui lui permet de penser l'Autre comme son semblable. C'est, notamment, cette part en l'Autre que Jean Baudrillard et Marc Guillaume appellent l'« autrui » :

Dans tout autre il y a l'autrui – ce qui n'est pas moi, ce qui est différent de moi, mais que je peux comprendre voire assimiler – et il y a une altérité radicale, inassimilable, incompréhensible et même impensable⁴.

En effet, l'enjeu de la démarche lepagienne est davantage axé sur le fait de montrer que les personnages se rejoignent, partagent quelque chose de commun, que sur celui de montrer qu'ils sont radicalement étrangers les uns aux autres. C'est pour cette raison qu'il nous semble que Lepage, à travers la figure de l'antihéros et le dévoilement des vulnérabilités et autres « tas de petits secrets » - misérables ou non - des personnages, de leur part d'ombre, tend à mettre en scène des *alter ego*. Non pas parce que leur part d'ombre fait leur singularité, mais parce que l'existence de cette part d'ombre fait qu'ils se ressemblent.

Il est intéressant de mettre en lien cette conception de l'altérité avec la quête d'authenticité des personnages lepagiens – une quête d'authenticité qui témoigne d'un élan vers la part d'« altérité radicale », de « singularité irréductible », qui réside en tout sujet. C'est un point sur lequel nous reviendrons dans notre troisième partie lorsque nous tenterons de faire le point sur les enjeux que soulève la construction de l'identité chez Lepage et chez Pelletier. Mais nous pouvons d'ores et déjà souligner le fait que cette conception de l'Autre,

⁴ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994, p. 10.

chez Lepage, évince ce qui fait du sujet un être unique et original. En effet, en privilégiant l'Autre à travers sa figure d'*alter ego*, ou d'« autrui », en faisant de lui une figure dans laquelle le sujet peut se reconnaître (voire avec laquelle il peut se confondre, comme nous l'avons vu), une mise en crise de l'originalité du sujet se dessine. Dans ces conditions, il est légitime que le sujet cherche à découvrir ce qui fait de lui un être unique, « sa façon originale d'être humain »⁵, pour reprendre les termes de Charles Taylor. Or, cette conception de l'altérité chez Lepage s'accompagne du fait que les personnages cherchent à découvrir qui ils sont ou, du moins, à pouvoir exprimer ce qui fait leur singularité, comme nous allons le voir dans les pages qui suivent. C'est pourquoi, en nous appuyant sur les propos de Taylor, selon qui l'authenticité se fonde sur le fait de « découvrir ce que c'est qu'être soi-même » pour parvenir à « être fidèle à sa propre originalité », il nous semble que dans les solos de Lepage se dessine en filigrane une quête d'authenticité dont la légitimité se fonde sur cette prédominance de la figure du semblable. Chez Lepage, les personnages se cherchent, toujours au-delà des frontières géographiques et souvent au contact des autres, pour finir par se révéler à eux-mêmes. L'Autre se manifeste alors dans la figure du confident, qu'il soit thérapeute (*Les aiguilles et l'opium*, *Le projet Andersen*) ou barman (*La face cachée de la lune*), avant de se dissoudre dans la figure de l'absent et de réapparaître à travers celle du spectre.

3.2 L'Autre : un miroir de soi

La figure du confident

Dans les solos de Lepage, la rencontre (virtuelle) de l'Autre donne lieu, le plus souvent, à la confiance ou à des aveux du personnage présent sur scène. Lorsque ces rencontres ont lieu, ce sont les spectateurs qui remplissent le rôle de l'Autre, du confident, puisque l'acteur s'adresse à eux. Dès lors, si la figure de l'*alter ego* apparaît dans les multiples personnages

⁵ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, trad. de l'anglais par C. Mélançon, Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 69

que l'acteur incarne, celle du confident incombe le plus souvent aux spectateurs⁶. La confidence du personnage se fait face à eux, le personnage rend compte de lui-même dans ce rapport frontal. Dans *Les aiguilles et l'opium*, cette figure du confident apparaît dans celle d'un hypno-thérapeute que Robert va consulter dans l'espoir d'oublier la douleur de sa rupture amoureuse. Dans *La face cachée de la lune*, c'est à un barman que Philippe confie sa jalousie à l'égard de son frère, une jalousie qu'il n'a jamais admise. Dans *Le projet Andersen*, Frédéric rencontre la psychologue qui suit la chienne dont il s'occupe, et aborde avec elle des sujets relativement personnels, telle que sa peur des enfants qui l'a poussé à subir une vasectomie. Si ces rencontres sont souvent empreintes d'une certaine dose d'humour et de dérision, elles sont aussi l'occasion de voir les personnages se dévoiler ou reconnaître face à l'Autre leurs torts et responsabilités à l'origine de leur situation présente. Ainsi, dans *Les aiguilles et l'opium*, Robert explique à l'hypno-thérapeute qu'en dehors du fait qu'il manque de confiance en lui et que cela lui pose beaucoup de problèmes dans sa vie professionnelle – il travaille dans le domaine du théâtre – il est venu le consulter pour pouvoir aller « au plus profond de [lui]-même » :

La raison pour laquelle je suis venu vous consulter c'est, comment dire ... ? Je suis hanté par une personne que j'ai beaucoup aimée... C'est une obsession qui empoisonne ma vie, qui m'empêche de me concentrer sur mon travail, de dormir la nuit, de tomber en amour avec quelqu'un d'autre. Je ne sais pas, peut-être que c'est un peu naïf mais je me dis qu'avec l'hypnose je vais pouvoir aller au plus profond de moi-même et en extirper ce fantôme qui me hante⁷.

Dans *La face cachée de la lune*, Philippe explique au barman qu'il attend, en vain, Alexis Leonov – le cosmonaute russe pressenti pour être le premier homme à marcher sur la lune – auquel il aurait aimé demander comment gérer l'amertume au quotidien, pour apprendre à se réconcilier avec les autres – et plus particulièrement avec son frère :

⁶ Nous verrons d'ailleurs comment la figure des interlocuteurs est le fruit d'une création imaginaire dont le support principal est, souvent, le téléphone.

⁷ Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, tapuscrit, 1991, n. p.

J'aurais surtout aimé le [Leonov] connaître [...] pour lui parler de comment il vit son quotidien. Comment tu fais pour réconcilier l'infiniment banal, l'infiniment petit avec l'infiniment grand, l'infiniment essentiel. Par exemple, comment tu fais pour trouver une motivation pour continuer à vivre quand t'as accompli de grandes choses mais que bon, l'histoire va se rappeler de toi comme un numéro 2, comme quelqu'un qui a manqué sa chance. Je n'sais pas, j'aurais aimé savoir comment il gère son amertume. Ça c'est une chose qu'il serait bien pratique à savoir. Parce que l'amertume, c'est le principal obstacle à la réconciliation. Tu n'peux pas réconcilier deux peuples ou deux individus si t'entretiens de l'amertume. Ben ça m'intéresse, parce que moi aussi j'ai des problèmes de réconciliation [...] Ben là, avec qui ! Moi j'ai un frère.⁸

Enfin, dans *Le projet Andersen*, Frédéric avoue à la psychologue pour chiens qu'il a subi une vasectomie pour éviter d'avoir un enfant avec son ex-compagne qui, elle, en désirait. Lorsque cette dernière l'a su, elle a quitté Frédéric. Celui-ci justifie son acte par le fait qu'il trouve les enfants cruels à l'égard de ceux qui sont différents : « Je n'aime pas les enfants parce que je ne trouve pas ça inoffensif, c'est cruel. J'ai souffert toute ma vie. Je n'étais pas comme les autres. »⁹

La rencontre de l'Autre permet au personnage de se regarder « en face » et donne l'impression que la figure de l'altérité est pensée comme image spéculaire. Le sujet se reconnaît en l'Autre, pas seulement à titre d'*alter ego*, mais dans le fait que le regard d'autrui lui renvoie sa propre image. En d'autres termes, le sujet se révèle à lui-même en s'avouant à l'Autre. L'exemple le plus représentatif de cette situation est celui de Philippe, dans *La face cachée de la lune*, qui, accoudé au miroir – qui sert de zinc – concède au barman qu'il est particulièrement orgueilleux et jaloux de son frère. Cette scène, dans laquelle le miroir renvoie à l'acteur son reflet, invite à penser cette rencontre de l'Autre comme le face à face du personnage avec lui-même.

Ben c'est sûr que j'suis jaloux. J'suis pas jaloux de son cash pis de sa grosse maison à la campagne, j'suis jaloux de son peu de conscience universelle, de son peu de culture, de son peu d'éducation pis de son peu de curiosité. Toutes les affaires qui me rendent

⁸ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, tapuscrit, 2000, n. p.

⁹ Robert Lepage, *Le projet Andersen*, tapuscrit, 2005, n. p.

malheureux comme ma curiosité, mon éducation, ma culture, ma grande conscience universelle pis ma grande compassion humaine. Lui, [...] la compassion ça lui passe là, là !¹⁰

Il est question d'un face à face qui convoque l'Autre (le barman et, par extension, les spectateurs) à titre d'intermédiaire, de médium en quelque sorte, entre soi et soi-même. Cette idée que l'Autre renvoie au sujet sa propre image, qu'il fait donc du sujet un objet, ne va pas sans évoquer la conception sartrienne de l'altérité selon laquelle Autrui est celui qui, par son regard, fait vaciller les assises du sujet en lui dérobant la possibilité d'être totalement et uniquement sujet.

Par ailleurs, dans ses solos, Lepage désamorce la logique du paraître à travers la figure de l'antihéros et en dévoilant l'envers des personnages dont la position sociale semble prestigieuse. L'artiste joue de ces tensions dans l'image de soi : celle que les autres ont de soi mais aussi celle que le sujet (ou personnage) a de lui-même. Ces tensions sont d'ailleurs manifestes dans la relation des personnages entre eux, et notamment dans le sentiment d'échec que certains (et notamment André dans *La face cachée de la lune*) renvoient à d'autres (en l'occurrence : Philippe, son frère), comme cette phrase de Philippe peut le montrer : « Moi, j'ai un frère. Non y est plus jeune. Mais des fois on pense que c'est le contraire parce que lui y a réussi, puis parce qu'il parle avec un accent de colonisé, le monde pense qu'y a d'la culture. »¹¹

Cette tension entre les personnages, et le rapport qu'ils entretiennent avec leur image, est aussi palpable dans ces rencontres avec la figure du confident (hypno-thérapeute, barman ou psychologue canin). Dans cette relation au confident, le recours à l'humour et à la dérision est une constante marquant une certaine résistance à l'égard de l'Autre et des sujets abordés dans le discours. La dérision montre cette résistance à dire les choses, à les aborder de front ou de

¹⁰ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit.

¹¹ *Idem.*

manière sérieuse, et constitue une tentative d'échapper au regard pétrifiant de l'Autre en évitant les sujets sensibles.

Cette idée se voit notamment appuyée lorsque Lepage, dans *Le projet Andersen*, fait intervenir une psychologue pour chiens. Celle-ci cherche à faire parler Frédéric de lui pour expliquer les comportements de la chienne dont il s'occupe. De cette manière, il semble que Lepage tourne lui-même la situation de la confiance en dérision tout comme le personnage tourne en dérision le métier de psychologue canin qui cherche à déceler dans le comportement d'un chien les blocages psychologiques de son maître. En ayant recours à l'humour, l'artiste dédramatise les aveux du personnage mais montre aussi une certaine volonté d'échapper au regard de l'Autre ; comme si le personnage ne pouvait consentir totalement à l'image que l'Autre lui renvoie mais qu'il ne pouvait non plus l'éviter, ou en faire abstraction. Le sujet semble être pris dans cette tension entre la dépossession de lui-même et son obligation d'attester de lui-même devant l'Autre.

Il est d'ailleurs intéressant de voir, dans *La face cachée de la lune* et *Le projet Andersen*, que ces discussions avec la figure du confident sont, par moments, relativement animées. Si dans le premier spectacle la rencontre avec le barman se termine de façon abrupte – Philippe, en colère, quitte le bar en criant « je parle fort mais je ne suis pas ridicule »¹² –, dans le second, Frédéric ne se montre pas très coopératif – voire même arrogant et provocateur – avec la psychologue pour chiens. D'une part, il lui rappelle sans cesse qu'il trouve ridicule de s'intéresser à la psychologie des chiens et, d'autre part, il l'interroge à son tour sur le fait qu'elle n'a pas d'enfants non plus. La tension relative dans ces discussions fait écho à ces tensions entre le sujet et l'Autre devant lequel il se tient, tout comme entre le sujet et l'image qu'il a de lui-même.

De plus, les personnages - qu'il s'agisse de Robert dans *Les aiguilles et l'opium*, de Philippe dans *La face cachée de la lune*, ou de Frédéric dans *Le projet Andersen* -, ont tous un problème d'estime de soi. Au cours du spectacle dans lequel ils apparaissent, ces

¹² Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit.

personnages – tous artistes québécois à l'étranger – disent ouvertement qu'ils n'ont pas confiance en eux et qu'ils ont quitté leur pays en quête d'une reconnaissance qu'ils espéraient trouver à l'étranger. L'exil de chacun semble jouer un rôle salvateur dans leur parcours initiatique respectif, comme si l'estime d'eux-mêmes était liée au regard de l'étranger et, par extension à un regard étranger. Pourtant, Lepage rappelle que cette quête de reconnaissance dans le regard de l'Autre peut rester vaine. À la fin du *Projet Andersen*, par exemple, Frédéric, dont le contrat a été rompu, admet : « Je suis venu pour les mauvaises raisons : me faire valider, comme Andersen venait à Paris pour se faire valider »¹³. De cette manière, Lepage montre que la reconnaissance ne va pas de soi. L'Autre n'est donc plus seulement celui qui renvoie son image au sujet, mais il peut aussi être celui qui l'en prive, celui au-delà duquel le sujet est amené à se constituer, en dépit duquel il doit aussi découvrir qui il est.

Cependant, il arrive que, dans les solos de Lepage, la figure de l'Autre tende à être évacuée selon des procédés divers. Nous en avons identifié trois dans les solos étudiés, impliquant chacun un rapport d'interlocution particulier. Le premier, spécifique à *La face cachée de la lune*, consiste en l'adresse du personnage à une assemblée absente. Le deuxième correspond à la présence récurrente d'un Autre perdu ou éloigné. L'isolement des personnages, leur solitude, et leur difficile entrée en relation viennent alors appuyer l'idée d'une crise dans le rapport à l'Autre. Enfin, le troisième découle directement du mode de communication privilégié entre les personnages et leurs interlocuteurs : le téléphone. L'Autre, sans être corporellement là, reste présent, selon le principe d'apprésentation.

3.3 L'apprésentation de l'Autre

Dans les solos de Lepage, la disparition progressive de l'Autre se joue, paradoxalement, dans la présence d'interlocuteurs. En effet, bien qu'ils ne soient pas donnés à voir, leur présence se manifeste principalement à travers la simulation d'un dialogue tenu par le

¹³ Robert Lepage, *Le projet Andersen*, op. cit.

personnage en scène, dialogue dont ils sont les interlocuteurs virtuels. Ils sont donc présents tout en étant absents. De cette manière, Lepage crée de l'altérité sur scène, non plus uniquement en incarnant différents personnages, mais en introduisant au sein du récit des adresses à un tiers fictif. Cette création d'altérité est marquée par l'absence de l'autre ou, plus exactement, par sa présence en négatif. C'est pourquoi nous employons le terme d'appréhension pour dire la présence de l'Autre en son absence charnelle. C'est notamment le cas de l'ex-compagne de Robert, de Philippe et de Frédéric dans les trois spectacles ; de Vincent, l'ami d'Arnaud dans *Le projet Andersen*, de sa femme, Françoise, et de l'amant de celle-ci, Romain ; de la réceptionniste de l'hôtel dans lequel se trouve Robert dans *Les aiguilles et l'opium* ou encore de Carl, le compagnon d'André dans *La face cachée de la lune*.

3.3.1 En l'absence d'autrui

Dans *La face cachée de la lune*, la non-présence de l'interlocuteur est poussée à son paroxysme lorsque Philippe s'adresse à une salle vide. Le personnage manifeste alors son soulagement de ne pas avoir à s'exprimer devant un public tout en ayant conscience de la chance qui lui était offerte d'exposer ses idées :

Je dois vous avouer que je me sens un peu soulagé que vous ayez décidé de ne pas m'attendre, parce qu'à parler franchement, je ne sais pas comment j'aurais fait pour trouver le courage de venir vous adresser la parole. Voyez-vous, je suis une personne assez timide, donc j'ai plutôt l'habitude d'entendre « l'écho de ma propre voix dans des salles vides comme celle-ci » ! Mais tout de même, j'imagine que c'était enfin ma chance d'exposer mes idées à un public intéressé et intelligent, et surtout de manifester toute mon admiration pour Constantin Tsiolkovski, avec qui je partage l'opinion qu'ici sur terre, on vit tous nos vies comme des poissons dans un bocal ! On se déplace de long en large avec cette absurde illusion qu'on découvre tous les jours de nouveaux horizons et tout ce qu'on fait, c'est qu'on tourne en rond. Et quand on ose regarder vers le ciel, on s'attend à ce qu'il nous renvoie notre propre image !¹⁴

¹⁴ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit.

L'absence d'autrui semble se prêter particulièrement bien à la libre expression du sujet, dans la mesure où celui-ci ne semble plus être mis en péril par cet Autre semblable dont le regard est pétrifiant. Cette scène, qui a lieu à la fin du spectacle, est particulièrement intéressante lorsqu'elle est mise en perspective avec le désir qu'éprouve le personnage de s'adresser à des extra-terrestres par l'intermédiaire d'un film exposant l'intérieur de son appartement. Lorsque Philippe tourne ce film, la description qu'il fait de son « chez lui » invite à esquisser une analogie entre l'espace que le personnage habite et l'espace qui l'habite. La première phrase, tout d'abord, derrière laquelle on ne peut éviter d'entendre un écho à la solitude du personnage, à la relation problématique avec son frère et à ses tendances de rêveur : « Nous les habitants de la Terre, quand on veut se protéger des éléments extérieurs, on se réfugie dans ce qu'on appelle des maisons »¹⁵ ; mais aussi lorsque le personnage commente l'un de ses placards et invite à le penser comme un espace du souvenir, un coin de mémoire :

Évidemment, y a toutes sortes de placards que je ne vous montre pas parce que c'est sans aucun intérêt. Ben à part celui-là ici, celui-là je peux peut-être vous le montrer. C'est un placard qui contient toutes sortes de vêtements qui appartenaient à mes parents. Y'a des chemises et des vestons qui appartenaient à mon père, des robes qui appartenaient à ma mère. Une boîte à chapeaux. Une paire de souliers de femme. Évidemment à l'époque, ma mère en avait des dizaines et des dizaines parce que c'était une femme très élégante et c'était très important pour elle que chaque paire de souliers soit appareillée à la robe qu'elle allait porter ce soir-là. Parce qu'elle sortait beaucoup. C'était une femme très populaire. [...]¹⁶

La métaphore invite donc à penser le logis (l'intérieur d'un appartement) comme le moi du personnage (l'espace intérieur d'un sujet), et cet espoir que l'Autre puisse avoir accès à ce moi, qu'il puisse le découvrir, laisse entendre le désir du personnage de pouvoir exprimer ce qui lui est propre, sa « singularité irréductible »¹⁷ ou, en d'autres termes, sa part d'« altérité radicale »¹⁸.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, op. cit., p. 169.

¹⁸ *Ibidem.*

Dans cette démarche, le personnage s'adresse une fois de plus à un Autre absent, voire improbable : l'extra-terrestre. C'est pourquoi la mise en perspective des deux scènes au cours desquelles Philippe s'adresse à un Autre absent (la conférence ratée et le film) permet de montrer non seulement cette disparition presque nécessaire de l'Autre pour que le personnage consente à dire ou à montrer ce qui lui est le plus personnel, mais elle met aussi en évidence cette compensation qu'opère la recherche d'authenticité du sujet lorsque la reconnaissance par l'Autre vient à manquer. Ainsi, l'échec d'une quête de reconnaissance ne semble pas pouvoir empêcher l'élan pour se découvrir soi-même et pour exprimer ce que l'on est - dans l'espoir, peut-être, que l'Autre puisse un jour découvrir ce moi qui se pose et s'expose devant lui. C'est précisément ce qui a lieu dans *La face cachée de la lune*. D'une part, Philippe, trop en retard pour donner sa conférence, ne parvient pas à s'adresser aux scientifiques étrangers alors que ceux-ci auraient pu reconnaître en lui un grand scientifique et l'un de leurs pairs ; et d'autre part, le spectacle s'achève sur l'espoir qu'un jour des extra-terrestres puissent voir son film - qui a été sélectionné par le programme SETI¹⁹ -, pour être envoyé dans l'espace. Lepage montre que cette quête de reconnaissance restée vaine pour Philippe est compensée par l'espoir qu'un jour l'étranger (l'extra-terrestre) découvre comment est son « chez lui ». Bien que la situation ne manque pas d'ironie (une attente certainement aussi vaine que la quête de reconnaissance du personnage et, une nouvelle fois, un message lancé dans le vide), lorsqu'André apprend à son frère que son film a été sélectionné, il ne manque pas de lui rappeler que, pour une fois, il va pouvoir être entendu :

Félicitations ! Écoute c'est ton premier vidéo puis tu remportes un prix ! Oui, mais tu te plains toujours qu'y a jamais personne pour écouter tes idées, et là, y'a tout le cosmos qui va tendre l'oreille !²⁰

Lepage montre ainsi le dévoilement du personnage à travers sa volonté de présenter comment est son « chez lui », l'échec d'une reconnaissance par les autres et en même temps l'espoir de pouvoir être entendu dans sa singularité. De cette manière, et bien que nous ayons

¹⁹ SETI : « Search for Extra-Terrestrial Intelligency » [sic].

²⁰ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit.

défendu, un peu plus haut, l'idée que Lepage ne donne pas véritablement à voir la part d'altérité radicale des personnages, mais qu'il privilégie la figure de l'Autre en tant qu'autrui, *alter ego*, nous pouvons voir, néanmoins, que les personnages s'orientent vers la découverte de leur singularité et manifestent leur désir de pouvoir l'exprimer. L'interlocuteur absent sert de révélateur au personnage principal. Si nous évoquions le fait qu'en privilégiant la figure de l'*alter ego*, Lepage mettait en scène la disparition de l'Autre dans sa « singularité irréductible »²¹, nous pouvons voir que l'artiste, en faisant disparaître cette figure de l'*alter ego* (par les adresses du personnage à des interlocuteurs absents), du semblable, met en lumière la quête d'originalité des personnages.

Cette disparition de la figure de l'Autre se lit aussi à travers l'éloignement entre les personnages et leur solitude respective. L'éloignement de l'Autre se présente alors comme une épreuve, ou une entrave au rapport à l'autre. Cette distance ne tend plus seulement à révéler le désir que partagent tous les personnages d'affirmer leur « singularité irréductible », mais elle met aussi en évidence une certaine désagrégation des liens sociaux.

3.3.2 L'éloignement de l'Autre

Qu'il s'agisse de Robert dans *Les aiguilles et l'opium*, de Philippe dans *La face cachée de la lune* ou de Frédéric dans *Le projet Andersen*, tous trois font l'expérience du voyage. Si Robert et Frédéric séjournent à Paris pour des raisons professionnelles – ils sont tous les deux artistes québécois –, Philippe, quant à lui, part à Moscou pour y donner une conférence. Cet éloignement de chez eux, de leur milieu et de leurs amis les voue à être des étrangers là où ils se trouvent. Les personnages sont donc sortis du contexte dans lequel ils vivent, ils se

²¹ Baudrillard et Guillaume définissent ce phénomène par les termes d'« ellipse de l'autre », phénomène qui consiste à ne considérer l'Autre qu'à travers ce que l'on peut reconnaître en lui (autrui) et à nier son originalité, ce qui fait de lui un être radicalement étranger à ses semblables (un Autre). Nous pouvons voir que Lepage tend à montrer cette quête d'altérité radicale, de singularité, en remettant la présence de l'*alter ego* en question et, par extension, en procédant à ce que nous pourrions appeler l'« ellipse d'autrui ». Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, op. cit., p. 19.

trouvent coupés de leurs repères habituels – du moins temporairement – et sont ainsi davantage en proie au fait d'être seuls et, dans une certaine mesure, isolés. Mais cet isolement géographique se voit redoublé par leur mode de vie ou, du moins, par la situation dans laquelle ils se trouvent au cours du spectacle.

Dans *Les aiguilles et l'opium*, Robert, par exemple, reste enfermé dans sa chambre d'hôtel avec un téléphone pour seul lien avec le monde extérieur. C'est aussi le cas de Philippe, dans *La face cachée de la lune*, à qui André reproche d'ailleurs la nonchalance : « T'as 42 ans, pis t'as jamais mis les pieds dans un avion. C'est pas normal ! Sors, bouge un peu, fais de l'exercice, abonne-toi à un gym. »²² Dans la scène suivante, les premiers mots de Philippe sont : « Nous les habitants de la Terre, quand on veut se protéger des éléments extérieurs, on se réfugie dans ce qu'on appelle des maisons. »²³ Cette rupture d'avec le monde semble préserver une sorte de cocon dans lequel chaque personnage se trouve protégé. Cette mise à distance entre les personnages et les autres soulève le rapport problématique du sujet à l'Autre. Dans *Les aiguilles et l'opium*, celle-ci se manifeste notamment par la multiplication des intermédiaires entre Robert et son ex-compagne lorsqu'il essaie de la joindre (la réceptionniste de l'hôtel à Paris, l'opératrice de Bell Canada, la réceptionniste d'un hôtel à New York) et à laquelle il finit par laisser un message car celle-ci est momentanément injoignable. Dans *La face cachée de la lune*, cette difficile entrée en relation avec l'Autre est visible dans la multiplication des rendez-vous manqués par Philippe. Tout d'abord avec son frère, André, qui n'est pas là pour vider l'appartement de leur mère alors qu'ils s'étaient tous les deux donné un rendez-vous (« Oui André ? C'est Philippe. Où est-ce que t'étais ? C'est impossible, je t'ai attendu pendant une demi-heure devant le laundromat, pis tu t'es jamais présenté ! »²⁴) ; avec Alexis Leonov qui ne se présente pas au bar dans lequel Philippe devait l'attendre ; ou encore lorsque Philippe arrive trop en retard pour donner sa conférence à Moscou. Dans *Le projet Andersen*, c'est sur le plan linguistique que la

²² Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit.

²³ *Idem*.

²⁴ *Idem*.

relation est problématique. Frédéric ne parlant pas anglais – ou si peu –, il ne parvient pas à se faire comprendre de ses interlocuteurs anglais et danois.

Si l'éloignement de l'Autre, la solitude des personnages et les difficultés pour entrer en relation avec autrui sont des thèmes récurrents, ces rapports restent néanmoins maintenus. La présence d'un interlocuteur – souvent absent – est, en effet, constante dans les solos de Lepage et il est d'ailleurs frappant de voir la place centrale qu'y tient le téléphone. Dans *Les aiguilles et l'opium*, le téléphone est le seul instrument qui relie Philippe, isolé dans sa chambre d'hôtel, au monde extérieur. Ainsi, à plusieurs reprises, il tente d'appeler son ex-compagne, ainsi que la réceptionniste de l'hôtel dans lequel il séjourne. Dans *La face cachée de la lune*, le téléphone est aussi un élément central dans la vie de Philippe puisqu'il lui permet de travailler – il est téléprospecteur les fins de semaine –, de reprendre contact par hasard avec son ex-compagne et même de se nourrir :

Moi le seul appareil ménager que j'ai, mais qui est essentiel à ma nutrition, c'est le téléphone, parce qu'il me permet de me faire livrer de la nourriture²⁵.

Mais c'est sans doute dans *Le projet Andersen* que le téléphone est le plus présent. Qu'il s'agisse de cellulaires ou de téléphones publics, tout au long du spectacle, les personnages utilisent le téléphone. D'ailleurs, l'une des premières choses que fait Arnaud lorsqu'il rencontre pour la première fois Frédéric est de lui fournir un téléphone cellulaire afin qu'il puisse être joignable en tout temps. Nous pouvons dénombrer une dizaine de scènes dans lesquelles l'un des personnages cherche à joindre quelqu'un, avec ou sans succès²⁶. Ces

²⁵ *Idem*.

²⁶ Frédéric – Marie : on apprend que cela fait deux mois qu'ils ne se sont pas parlé et que c'est elle qui l'a quitté ; Arnaud – Frédéric : Arnaud demande à Frédéric de se rendre à Copenhague ; Frédéric – Rachid : Frédéric demande à Rachid de s'occuper de la chienne car il a manqué son train et va arriver en retard ; Arnaud – Nigel : il est question de renvoyer Frédéric ; Arnaud – Iseult : sa fille l'appelle car personne n'est venu la chercher à l'école ; Arnaud – Romain : il demande à son ami de lui passer sa femme (dont il est l'amant) ; Arnaud – Françoise : il lui reproche de ne pas être allé chercher leur fille à l'école ; Frédéric – la secrétaire d'Arnaud : il demande pourquoi Arnaud est injoignable ; Arnaud – Vincent : Arnaud lui dit qu'il est en pleine rechute et qu'il a recommencé à fréquenter des lieux de prostitution ; Arnaud perd son cellulaire dans le peep-show et demande à Rachid d'appeler un taxi

échanges reviennent comme un leitmotiv, ils ponctuent le récit de telle manière, qu'ils semblent constituer les points névralgiques du solo. La figure de l'Autre se trouve donc sans cesse convoquée à travers le statut d'interlocuteur, et la quête de cette altérité, ce besoin d'entrer en relation avec l'Autre - en dépit des difficultés que cela implique - apparaît comme l'un des enjeux du *Projet Andersen*.

Le téléphone favorise l'appréhension de l'Autre, puisqu'il permet de rendre la présence de celui qui n'est pas là, en chair et en os. Ainsi, nous pouvons nous apercevoir que dans les solos de Lepage, si la figure de l'Autre apparaît « dans la chair » de l'acteur, elle se présente aussi sous une forme spectrale. L'Autre n'est ni présent, ni totalement absent, et paradoxalement, il est toujours là sans l'être. La définition que donnent Baudrillard et Guillaume de cette spectralité nous semble bien rendre compte de ce phénomène particulièrement fréquent dans l'œuvre de Lepage :

En résumé, la spectralité ce n'est pas la destruction du sujet, ni sa disparition, c'est sa dispersion. Cette dispersion que souligne Blanchot à propos de l'œuvre de Foucault : « Le sujet ne disparaît pas : c'est son unité, trop déterminée, qui fait question, puisque ce qui suscite de l'intérêt et la recherche c'est... sa dispersion qui ne l'anéantit pas, mais ne nous offre de lui qu'une pluralité de positions et une discontinuité de fonctions ».²⁷

Ce qui est particulièrement intéressant de souligner, c'est que les auteurs distinguent deux formes de spectralité. Ils identifient la première par son caractère « ectoplasmique » - celle du fantôme qui vient hanter le sujet -, et qualifient la deuxième de « prismatique » - dans le sens où une démultiplication du sujet s'opère :

Il y a une spectralité fantomatique (celle du fantôme, de l'ectoplasme), et une spectralité prismatique, celle de la réfraction de différentes couleurs dans la lumière ou de

pour lui ; Frédéric - Marie : il lui annonce qu'il va rentrer plus tôt que prévu et qu'il accepte d'avoir des enfants avec elle. Elle l'éconduit.

²⁷ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, op. cit., p. 36. (Le passage cité par Baudrillard et Guillaume est tiré de Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Fata Morgana, 1986, p. 29).

différentes facettes dans « l'individu ». La spectralité fantomatique correspond à une déconnexion ; c'est l'ectoplasme, c'est le double qui est derrière ça, c'est un autre bien singulier dans la mesure où il revient te hanter. Cette spectralité-là est hantée par le vide, par la mort. Tandis que dans la démultiplication de l'individu, des différents rôles et facettes, il n'y a pas de hantise, au contraire, il n'est plus habité par quelque chose, il est complètement en extrapolation, en extériorité.²⁸

Lorsque la figure de l'Autre se présente par le biais du téléphone, c'est une spectralité prismatique qui est convoquée. Cet élan vers l'Autre que constituent les appels téléphoniques et, plus globalement, les adresses à autrui – et tous rapports d'interlocution au sein du récit – témoignent de cette présence de l'Autre extérieure au sujet. La démultiplication de l'individu, dont parlent Baudrillard et Guillaume, s'inscrit pleinement dans ce que nous avons montré au cours de notre premier chapitre. Lepage met en scène une multiplicité de personnages comme autant de facettes constitutives du sujet. En cela, nous pouvons dire que la figure de l'Autre donne à voir le sujet dans sa diffraction.

La spectralité ectoplasmique de l'Autre n'est pas évincée pour autant des solos de Lepage. Comme nous le rappelions dans notre premier chapitre, Lepage met en scène des personnages dans leur complexité, tant à travers la figure du double qu'à travers la dualité au sein même du sujet. Dans *Les aiguilles et l'opium*, par exemple, nous retrouvons cet Autre qui vient hanter le sujet, d'une part sur le plan dramaturgique, dans le fait que Robert se trouve hanté par la femme qu'il aime, et d'autre part sur le plan scénique, à travers le fait que l'acteur passe du personnage de Robert à celui de Cocteau par sa voix. Les personnages se confondent dans le corps de l'acteur, comme Robert et Miles Davis peuvent se confondre dans l'ombre projetée sur la scène ; ou encore comme Philippe et André se confondent dans le miroir d'une salle de sport. L'Autre constitue un miroir dans lequel l'identité du sujet n'est pas fixée. C'est pourquoi, chez Lepage, la figure de l'Autre est autant spéculaire que spectrale.

Le traitement de l'altérité s'articule donc autour de la complexité du rapport à l'Autre. Les solos de l'artiste invitent à considérer les autres que soi comme autant de miroirs dans

²⁸ *Idem*, p. 37.

lesquels le sujet peut se retrouver ou encore auxquels il se voit confronté. Il semble moins être question, pour Lepage, de mettre en scène cette altérité radicale dont parlent Baudrillard et Guillaume, que ces Autres, différents et identiques à la fois. La représentation des personnages semble être empreinte d'une certaine conception universaliste du monde, fondée sur l'idée qu'en chacun réside une part commune à tous.

En renvoyant au sujet sa propre image ou, du moins, une image qui ne lui est pas totalement étrangère, le visage de l'Autre peut être perçu comme image de soi. L'altérité apparaît alors comme un miroir du moi, un reflet qui se donne à voir, qui s'offre au regard. L'Autre, le tiers, est celui qui renvoie le sujet à lui-même et qui, en même temps, semble pouvoir s'y substituer dans la mesure où il se présente en tant que sujet lui-même. L'Autre ne se présente donc pas uniquement comme le simple reflet d'un moi, mais il est, lui aussi, un autre moi, c'est-à-dire qu'il se constitue en tant que sujet. Un rapport d'équivalence se joue donc : l'un vaut pour l'autre et inversement. Les différents moi sont interchangeables. De cette manière, les personnages présents dans les solos de Lepage apparaissent comme des *alter ego*, comme des moi *analogues*.

En même temps, Lepage met en scène un Autre susceptible de faire obstacle au sujet en lui refusant toute reconnaissance. C'est alors que l'artiste invite à considérer la quête d'authenticité (découvrir sa propre originalité) comme recours à l'échec d'une reconnaissance extérieure. Comme si le sujet pouvait défier le regard de l'Autre en se découvrant lui-même conformément au précepte socratique « connais-toi toi-même », ou encore en trouvant le moyen d'exister en l'absence de l'Autre et « devenir qui il est » malgré tout. Lepage met en scène la disparition d'autrui ou, plus précisément l'appréhension d'un Autre à travers une figure spectrale qui invite à penser le sujet dans sa « dispersion » (à travers les multiples moi présents sur scène) plutôt que dans son anéantissement (la disparition complète de l'Autre). L'altérité semble alors constituer le moyen de penser l'identité du sujet à partir d'une synthèse de multiples facettes dispersées du moi.

CHAPITRE IV

LA FIGURE DE L'AUTRE CHEZ POL PELLETIER

Au cours de notre deuxième chapitre, nous avons pu voir qu'il y avait, au cœur des solos de Pol Pelletier, un clivage entre le sémiotique¹ et le symbolique², clivage à partir duquel le sujet émergeait. À cet égard, nous avons souligné la place particulièrement significative du corps de l'artiste en scène – relevant du sémiotique –, et l'importance de la mémoire, du récit de l'Histoire et des histoires – s'inscrivant dans le symbolique. Quel que soit le plan sur lequel l'artiste se situe, l'enjeu de sa démarche reste son inscription dans l'espace et dans le temps et, par extension, l'inscription de l'ensemble des femmes dans l'Histoire. Ainsi, la quête identitaire est fondamentale dans les solos de l'artiste ; elle se lit tant dans son approche du corps que dans celle de la mémoire.

Nous avons pu constater aussi que la démarche de Pol Pelletier qui, par sa voix, opérait la synthèse du Moi épique et du Moi dramatique, s'inscrivait pleinement dans un théâtre intime tel que Jean-Pierre Sarrazac le définit. Celui-ci se distingue d'un théâtre intimiste – qui réduit l'action dramatique à la sphère privée – dans la mesure où le théâtre intime se fonde sur l'interpénétration d'un « théâtre du moi » et d'un « théâtre du monde ». Il est alors question d'un « mouvement vers l'intérieur » du sujet, d'une « aspiration vers l'espace du dedans » qui s'ouvre sur le monde. Dans les solos de Pelletier, ce mouvement vers l'espace du dedans s'opère de deux manières différentes : le recours à la mémoire et l'introspection.

¹ Tout signe qui déborde le discours.

² Qui obéit à l'ordre du langage (signifiant / signifié).

Le recours à la mémoire donne lieu à une interpénétration de l'histoire collective et de l'histoire individuelle dans le discours de la protagoniste, mais il permet aussi une réécriture de l'histoire collective qui, cette fois-ci, introduit la présence de la femme dans le récit que l'on fait de l'Histoire de l'humanité. Cette introduction s'opère tant dans le discours que par le discours lui-même. Se découvre alors une problématique liée davantage à l'identité collective qu'à l'identité individuelle : la place des femmes dans l'histoire de l'espèce. De cette manière, Pelletier s'emploie à pallier un défaut d'identité de la femme dans l'histoire.

Dans l'introspection, ou le cheminement intérieur, l'enjeu est bien plus individuel, particulier, propre à l'artiste et à son identité. Il s'agit de se rendre au centre de soi-même pour y découvrir sa propre identité, à l'image du parcours de la protagoniste dans *Océan* qui, depuis la périphérie du cercle où elle se situe, cherche à rejoindre le centre. Cette découverte de soi implique que la protagoniste s'éloigne de la périphérie comme de son masque public, pour se rapprocher de celle qu'elle est vraiment. Cette quête trouve un sens particulièrement fort, chez Pelletier, puisque l'artiste emploie le potentiel du *ghosting* au sein même de ses solos. Dans chacun d'entre eux, la protagoniste se nomme Pol Pelletier. Ce jeu entre la *persona* publique (liée au paraître) et le moi véritable de l'artiste (lié à l'être) soulève la problématique d'une identité narrative oscillant entre le permanent du soi (ce que l'on est) et le maintien de soi devant l'Autre (ce que l'on dit être). De cette manière, ce n'est pas le moi de l'artiste qui est en scène, mais une identité hybride, construite à partir de son masque public et de son moi véritable. En cela, l'artiste fait intervenir des éléments qui dépassent son Moi et permettent cette ouverture sur le monde que propose le théâtre intime.

En dévoilant dans son dernier solo, *Nicole c'est moi*, sa véritable identité (Nicole), l'artiste « met à mort » Pol Pelletier. Cette perte d'identité qui s'accompagne d'une renaissance, d'un retour à une autre identité - toutes deux nominales - vient alors mettre en lumière l'idée d'un sujet qui est foyer d'altérité, c'est-à-dire qui appelle une présence de l'Autre dans le même.

De quel Autre s'agit-il ? De quelle nature est cette altérité ? Dans *Nicole, c'est moi*, la prise en charge du récit à la première personne du singulier - désignant la narratrice en tant que Pol Pelletier, en tant que Nicole, ou encore en tant qu'une Autre qui n'est aucune des

précédentes (Pol et Nicole) -, invite à interroger ce « Je » qui dit « je ». À la différence de Lepage, Pol Pelletier n'incarne pas différents personnages. Bien qu'elle puisse prendre la voix de certains de ses anciens collaborateurs³ – ou du moins en adopter le timbre plus grave – pour rapporter des paroles qu'ils auraient tenues, à aucun moment nous ne pouvons considérer que l'artiste en scène « joue » un autre personnage. La protagoniste reste le seul sujet d'énonciation tandis que ceux auxquels elle fait allusion demeurent objets du discours. Ils sont amenés à la scène par le biais du récit, et d'un récit finement modelé selon le regard de l'artiste, Pol Pelletier. En d'autres termes, ils n'apparaissent qu'à travers la subjectivité de celle qui les évoque. L'altérité chez Pelletier ne se situe donc pas à l'extérieur du sujet, mais elle l'habite. Elle ne se dit pas uniquement dans le discours, mais par celui-ci. C'est pourquoi, avant d'aborder le rapport du sujet à l'Autre qui se dégage de l'ensemble des solos de l'artiste, nous tâcherons de cerner, à partir du spectacle *Nicole, c'est moi*, la nature de cette altérité qui semble être intrinsèquement liée à l'identité du sujet, puisqu'elle se joue en son sein. Cela nous permettra de voir comment ce *Je qui est un Autre* vient faire vaciller les assises du sujet en mettant en péril son unité.

4.1 « Je est un Autre »

Plusieurs éléments des solos de Pol Pelletier nous permettent de voir que la figure de l'Autre se manifeste au sein même du sujet, mettant en évidence l'idée que l'Autre réside en soi à l'image de cette « armée » intérieure dont la protagoniste d'*Océan* se dit habitée :

Sortez-les de ma peau ! Sortez-les de ma peau ! C'est insupportable ! Ça se bouscule et ça se monte dessus : « Pousse-toi, j'étais là avant ! », « C'est moi la première ! », « Non c'est moi ! », « C'est moi la plus intéressante, la plus vivante, la plus urgente ! » Personne n'a la priorité, toutes les voix s'annulent et la tempête rugit, la clameur est assourdissante ! Sortez-les de ma tête ! Sortez-les de ma tête ! « Acceptez. Acceptez. Acceptez. » La petite fille punie reste là, immobile, elle s'enfonce les doigts dans le fond de la gorge pour que l'armée reste à l'intérieur, qu'elle se heurte aux parois. La chair

³ Nous pensons notamment à Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel dans *Joie*, lorsque l'artiste évoque la scission du Théâtre Expérimental de Montréal.

craquera-t-elle ? Non, non, non, que cela demeure enfoui et confus, des étoiles filantes dans la nuit, des comètes qui explosent avant d'avoir existé, la fureur et le chaos avant le début du monde !⁴

D'un point de vue dramaturgique, nous retrouvons dans *Océan* la présence de cet Autre qui hante le sujet, à travers la lutte dans laquelle s'engage la protagoniste. Une lutte qui met aux prises son image publique et son moi véritable. Mais aussi d'un point de vue scénique, dans *Joie* par exemple, lorsque l'artiste prête sa voix à des tiers : en reprenant leurs propos, elle se fait en quelque sorte le médium de ces autres absents ou disparus, comme s'ils revenaient la hanter. Mais il semble que ce soit dans *Nicole, c'est moi*, que l'artiste aille le plus loin dans le traitement de l'altérité.

En effet, dans ce spectacle, Pol Pelletier cesse de s'appuyer sur le phénomène du *ghosting* – tel que nous l'avons défini à la fin de notre deuxième chapitre – et dévoile sa propre identité (Nicole) en abandonnant son nom de scène (Pol). De cette manière, l'artiste problématise la teneur autobiographique du spectacle, mais aussi celle des spectacles antérieurs dans lesquels la narratrice s'est toujours présentée en tant que « Pol Pelletier ». Un écart se crée donc entre la figure présentée comme autobiographique (Pol Pelletier), et celle qui est dévoilée comme étant autobiographique dans l'ici et maintenant de la représentation (Nicole). Celle-ci trouve notamment son fondement dans le véritable prénom de l'artiste – Nicole étant son prénom de naissance –, une identité nominale (et donc référentielle) qui, comme le souligne Paul Veyne dans son essai *Sur l'individu*, participe de l'inscription du sujet dans le monde :

Le nom propre est [...] au service de l'ancrage du sujet dans le monde, dans la mesure où il marque l'inscription de mon identité sur la liste des naissances (et des morts), tenue par l'état civil. Cette notion d'inscription (ici : l'inscription à l'état civil) est de la plus grande importance, car elle s'étend au-delà du phénomène social de la tenue des registres publics.⁵

⁴ Pol Pelletier, *Océan*, tapuscrit, 1996, n. p.

⁵ Paul Veyne, *Sur l'individu*, Paris, Seuil, 1987, p. 64.

Ce jeu avec les règles de l'autobiographie, avec le « pacte », comme le nomme Philippe Lejeune⁶, met en avant le premier aspect du traitement de l'altérité que propose Pelletier. Celui-ci a la particularité de s'articuler autour d'une perte compensée par une redécouverte d'identité (le passage de Pol à Nicole dans *Nicole, c'est moi*). Il se manifeste dans le glissement des pronoms personnels, du « je » au « elle », qui met en évidence une disjonction entre le sujet d'énonciation (celle qui prend la parole) et le sujet de l'énoncé (celle qui, en disant « je », se désigne elle-même). En d'autres termes, il y a Pol Pelletier qui, en disant « je », se désigne en tant que Pol Pelletier, et il y a un « Je » qui énonce, une instance locutoire non identifiée qui annonce la mort de Pol Pelletier et la renaissance de Nicole, sans véritablement se définir elle-même. Cette disjonction permet de souligner la présence de cette altérité qui hante le sujet. Une présence spectrale, telle que nous avons pu l'évoquer chez Lepage, mais qui se manifeste cette fois-ci à l'intérieur du sujet. Cet Autre en soi permet donc de rehausser la spectralité du sujet lui-même et, du même coup, remet en question son unité.

4.1.1 La disjonction du sujet

En effet, si dans *Nicole, c'est moi*, « Pol Pelletier » prend la parole à la première personne du singulier, l'artiste parle aussi de ce personnage à la troisième personne du singulier :

Le spectacle sera la dernière de Pol Pelletier.

Vous savez, Pol Pelletier n'était pas son vrai nom. Pol c'est un prénom qu'elle a pris dans la vingtaine. Son nom de baptême, c'était... Nicole...

C'est une histoire passionnante que je vous raconterai en temps voulu.

Je suis venue vous raconter des histoires d'adieux.

Du temps de son vivant, Pol Pelletier était une dinosaure reliée à une ancienne race vouée à la disparition.

Voyez-vous les traces de ma crête et de ma longue queue ? ⁷

⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁷ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, tapuscrit, 2005, n. p.

Dans ces glissements du « je » – qu'ici l'adjectif possessif « ma » sous entend – au « elle » (et inversement), se joue une mise à distance entre celle qui raconte (la narratrice) et celle qui se désigne comme étant Pol Pelletier. En même temps, de par la nature du solo et, plus précisément, par le fait que l'artiste en scène prend en charge l'intégralité du récit, la narratrice se trouve être le foyer de cette mise à distance. De cette manière, elle semble se dédoubler puisqu'elle apparaît à la fois sous les traits de Pol Pelletier (celle qui, dans le discours, se désigne comme étant Pol Pelletier) et à travers la figure d'une Autre qui parle de Pol Pelletier (et de Nicole). Il est ainsi question d'une disjonction entre un sujet de l'énoncé, un « je » qui désigne Pol, et un sujet d'énonciation qui fait référence à l'énonciatrice dans l'ici et maintenant de la représentation.

C'est précisément ce que Paul Ricœur appelle « l'étrange ambiguïté du Je ». D'après lui, cette ambiguïté se fonde sur le fait que l'expression « je » désigne à la fois celui qui, en disant « je », se désigne lui-même et celui qui prend en charge l'acte illocutoire dans l'ici et maintenant du discours. Si le premier est un « je » qui voyage entre les différents sujets qu'il désigne et peut donc être qualifié de substituable – Ricœur parle d'un « je » *shifter* –, le second, au contraire, marque l'ancrage du sujet dans la mesure où le « je » est assigné à un référent unique, à « un seul énonciateur effectif actuel », ou encore à « un unique point de vue sur le monde »⁸.

Ainsi, dans *Nicole, c'est moi*, Pol Pelletier met en scène cette ambiguïté du « je », cette disjonction qui altère l'unité du sujet. Lorsque la narratrice, en disant « je », se désigne en tant que « le personnage » Pol Pelletier, ou en tant que « le personnage » Nicole, la narratrice devient protagoniste. Ce « je » peut désigner à la fois Pol Pelletier et Nicole (en tant que protagoniste). Comme ce « je » renvoie à un double sujet énonciateur, pas toujours clairement défini, il introduit dans le discours la figure d'un Autre en soi qui prend la parole, et qui, par extension, permet au sujet de se présenter comme un Autre, en tant qu'Autre, comme invite à le penser la formule de Ricœur « soi-même comme un autre ». Ce « je »

⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 65.

correspond à ce que l'auteur appelle l'*ipséité*, ce pôle de l'identité marqué par la variation et constitué par l'altérité, à la différence du pôle de la *mêmeté* (de l'*idem*) :

Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre -, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre.⁹

Dans la mesure où il n'est pas fixe et « voyage » d'un sujet à l'autre en fonction du discours, c'est le « je » du personnage, de tous les personnages qui, dans la fable, prend la parole. Son caractère substituable nous permet de le rapprocher de l'« autrui » dont parle Baudrillard et Guillaume. En d'autres termes, ce « je » s'appuie sur cette part d'altérité du sujet qui est semblable à celle de ses pairs ; il donne à voir cette figure de l'altérité qui est interchangeable ou substituable. Il invite à penser le « soi-même semblable à un autre » dont parle Ricœur.

En revanche, lorsque la narratrice se met à distance des sujets de l'énoncé, qu'elle parle de Pol ou de Nicole à la troisième personne du singulier, sans même se désigner elle-même, elle se situe en tant que sujet d'énonciation :

Le spectacle sera la dernière de Pol Pelletier.
Vous savez, Pol Pelletier n'était pas son vrai nom. Pol c'est un prénom qu'elle a pris dans la vingtaine. Son nom de baptême, c'était... Nicole... Nicole ... Nicole ... Nicole ...
C'est une histoire passionnante que je vous raconterai en temps voulu.
Je suis venue vous raconter des histoires d'adieux¹⁰.

La narratrice s'établit par le dire et agit par le discours. Son statut de sujet dépasse le récit dans la mesure où il s'édifie dans l'ici et maintenant de l'acte illocutoire. Cette inscription du

⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 14.

¹⁰ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, op. cit.

sujet implique une certaine permanence dans le temps ; une permanence dans laquelle se façonne le « caractère » du sujet et qui permet cet « unique point de vue sur le monde ». C'est précisément ce à quoi Ricœur attribue le pôle du Même – de l'*idem* - dans la théorie de l'identité narrative :

J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même. Par les traits descriptifs que l'on va dire, il cumule l'identité numérique et qualitative, la continuité ininterrompue et la permanence dans le temps. C'est par là qu'il désigne de façon emblématique la même de la personne.¹¹

Ainsi, dans *Nicole, c'est moi*, cette disjonction qui se joue au sein même du discours permet de mettre en avant l'idée que le sujet qui prend en charge le récit est partagé, divisé, hanté par plusieurs instances locutoires. Il émerge de cette tension entre moi dramatique et moi épique, entre *alter ego* et *ego quasi inaltérable*. C'est précisément le principe sur lequel se fonde la théorie de l'identité narrative définie par Ricœur. L'altérité se situe donc dans ce « Je » qui dit « je » et se présente comme une altération du sujet, dans la mesure où elle fait voler en éclats son unité et problématise l'identification de ce « je » qui prend la parole.

4.1.2 La spectralité du sujet

Chez Pelletier, cette mise en présence de l'Autre en soi, cette co-présence au sein même du sujet qui vient remettre en question l'unité de ce dernier, montre bien la difficulté de cerner le sujet lui-même et rappelle cette spectralité dont parlent Baudrillard et Guillaume. Comme nous l'avons vu précédemment¹², d'après les deux auteurs, la spectralité correspond à la « dispersion » du sujet, une dispersion qui remet en question son unité¹³. De plus, si cette

¹¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 144.

¹² Voir *supra*, chapitre 3.

¹³ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994, p. 36. Voir *supra*, p. 108.

spectralité peut se manifester sous une forme prismatique en procédant à la démultiplication des facettes d'un individu – comme nous avons pu le voir chez Lepage -, chez Pelletier, elle se présente sous une forme ectoplasmique : l'idée qu'un double hante le sujet.

La spectralité fantomatique correspond à une déconnexion ; c'est l'ectoplasme, c'est le double qui est derrière ça, c'est un autre bien singulier dans la mesure où il revient te hanter. Cette spectralité-là est hantée par le vide, par la mort.¹⁴

Dans cette forme de spectralité se jouent donc deux choses. D'une part, l'idée que l'Autre n'est pas extérieur au sujet mais qu'il l'habite et, d'autre part, l'idée d'un vide au sein même du sujet. Or, cet espace vacant qui permet donc au sujet de se faire « l'hôte de l'Autre »¹⁵ et, par extension, qui rend possible l'invention d'un (autre) soi est, d'après Laurent Mattiussi, le signe d'une « dépossession de soi »¹⁶ caractéristique des fictions de l'ipséité. Cette perte d'identité, ou « dépossession de soi », correspond à cet écart que Schechner définit comme « l'aspect binoculaire »¹⁷ du jeu de l'acteur (*not me...not not me*), un écart qui permet l'invention d'un soi autre, d'un soi « actuel », dirait Schechner, propre à l'ici et maintenant de la représentation. La dispersion du sujet, sa spectralité ectoplasmique, permet donc de mettre en évidence cette dépossession de soi nécessaire au sujet pour accueillir l'Autre en soi et, en quelque sorte, s'inventer un autre soi. Nous verrons dans les pages qui suivent que cette dépossession de soi est aussi au cœur des rapports du sujet à l'Autre, tels qu'ils se manifestent dans l'ensemble de l'œuvre solo de Pelletier.

¹⁴ *Idem*, p. 37.

¹⁵ Nous empruntons cette expression à Emmanuel Lévinas.

¹⁶ Laurent Mattiussi, *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002, p. 42.

¹⁷ Au cours de notre deuxième chapitre, nous avons vu que l'aspect binoculaire du jeu de l'acteur, aspect identifié par Richard Schechner, correspondait au fait que l'acteur ne soit pas le personnage et ne soit pas non plus celui ou celle qui n'est pas le personnage – *not me ... not not me*. Un écart se crée et permet qu'un certain type de possibles – de réel – puisse avoir lieu. Schechner identifie ce réel « d'actuel » dans la mesure où il obéit à l'ici et maintenant de la représentation.

Ce vide qui se joue dans la spectralité ectoplasmique du sujet, cette dépossession de soi qui implique une perte d'identité, est au cœur du spectacle *Nicole, c'est moi*. Sur le plan dramaturgique, la « mise à mort » de Pol Pelletier par l'abandon du prénom Pol traduit cette dépossession de soi que nous retrouvons aussi, à la fin du spectacle, dans la disparition complète de tout « je ». Cette disparition laisse alors entendre l'écho du « vide d'identité entre deux mondes » dont parle la narratrice :

Avant de partir, une dernière petite histoire. Elle s'intitule : Adieu à Pol. Pol était une femme qui portait le prénom de son père. Elle avait pris ce nom qui n'était pas le sien pour sauver le père Paul qui était mort trop jeune d'un cœur brisé. Et aussi pour se protéger, elle, la femme. Le paravent Pol était une protection. Et un poids infini. Elle le porta presque jusqu'à sa propre mort. Et alors, elle n'eut plus le choix. Elle tua le PÈRE. La mutation est commencée.

Dans ce vide d'identité entre deux mondes, Nicole, celle qui est morte toute jeune veut renaître. Elle ne sait pas pourquoi. Elle n'a aucune idée de qui elle est parce qu'elle n'a pas vécu. Elle n'a pas de souvenirs de son enfance. Elle a tout effacé, enfin presque tout. C'est sans doute pourquoi Pol qui a remplacé Nicole a accordé tant d'importance à la mémoire, à l'Histoire et aux histoires. Désormais, celle qui racontera sera Nicole.¹⁸

Dans ce passage, pas une fois, l'actrice n'emploie le mot « je » ou n'énonce ce passage à la première personne, et pourtant cela n'implique pas la disparition du sujet d'énonciation. La forme stylistique adoptée ici souligne le statut paradoxal du sujet qui, d'une part, semble se manifester sous une forme spectrale ectoplasmique opérant sa dispersion et, d'autre part, se caractérise par sa pérennité et l'ancrage que lui permet l'acte illocutoire.

Cette structure énonciative, articulant un moi dramatique (sujet de l'énoncé) et un moi épique (sujet d'énonciation), correspond précisément à celle qu'identifie Sarrazac dans les théâtres intimes. L'auteur observe en effet que si les dramaturgies de la subjectivité mettent en scène « un moi divisé, en conflit avec lui-même et avec le monde »¹⁹, c'est parce qu'elles

¹⁸ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, op. cit.

¹⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 87

se fondent sur cette quête d'équilibre entre un moi dramatique et un moi épique, un moi qui « confère à la fable un statut supra-personnel »²⁰.

Dans *Nicole, c'est moi*, la disparition du sujet de l'énoncé (du « je ») fait donc place à un moi supra-personnel (montrant bien que le sujet d'énonciation n'a pas disparu), un moi épique dont l'ancrage tient à ces marques distinctives qui définissent le sujet par-delà les variations de surface, tel que le dit Ricœur²¹. C'est cet ancrage du sujet dans la continuité qui lui donne sa singularité et qui permet cet « unique point de vue sur le monde ». Chez Pelletier, ce « moi épique », prédomine dans les solos de l'artiste à travers la figure de la narratrice. Celle-ci se présente sous l'identité de l'artiste et cette identité nominale redouble en quelque sorte son ancrage²². Ainsi, derrière la figure de la narratrice se dessine celle de l'artiste, à l'instar de cette position de demiurge que Sarrazac associe au dramaturge dans les dramaturgies de la subjectivité²³.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ « J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même [...]. Il cumule l'identité numérique et qualitative, la continuité ininterrompue et la permanence dans le temps. C'est par là qu'il désigne de façon emblématique la mêmeté de la personne. », *Op. cit.*, p. 144.

²² Conformément à la notion d'inscription par le nom que Paul Veyne souligne et que nous évoquions un peu plus haut.

²³ D'ailleurs, il est intéressant de rapprocher la démarche de Pelletier de celle de Strindberg – le « père » du théâtre intime – qui, d'après Sarrazac, hante chacune de ses pièces non seulement par la présence d'éléments autobiographiques, mais aussi parce qu'il partage avec ses personnages leur vie intérieure. Les personnages strindbergiens constituent des doubles, des personnages autobiographiques permettant à leur auteur « l'autoscopie et l'autoportrait ». De plus, Sarrazac souligne que le dispositif dramaturgique mis en place par Strindberg se fonde sur un point de vue intérieur qui permet à l'auteur d'être à la fois à l'intérieur de la fable et à l'extérieur : « Strindberg invente au théâtre le point de vue intérieur : dispositif dramaturgique qui confère l'ubiquité à l'auteur et à son personnage autobiographique, qui leur permet d'être simultanément dedans et dehors. » Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 39.

Dans les solos de Pelletier, nous retrouvons donc cette position omnipotente de l'artiste à travers la présence simultanée d'un moi dramatique, d'un « je » de l'énoncé qui constitue donc le point de vue intérieur dans le récit, et d'un moi épique, d'un sujet de l'énonciation.

Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est que l'émergence de ce moi épique, de ce sujet omniscient apparaît dans les solos de Pelletier lorsque le moi dramatique disparaît. En d'autres termes, chez Pelletier, la disparition du sujet de l'énoncé, ce « je *shifter* » – que nous avons rapproché de la manifestation de l'autrui dans le récit –, permet l'assomption du sujet d'énonciation, du moi épique ou encore de ce moi qui porte l'unique point de vue sur le monde. D'un point de vue dramaturgique, cette disparition du sujet se joue dans le rapport à l'autre à un double niveau : la disparition de l'autre et la disparition du moi de la protagoniste au sein même du récit.

4.2 L'insoutenable étrangeté de l'Autre

Aussi surprenant que cela puisse paraître si l'on s'en tient à l'effet premier que provoquent les spectacles de Pol Pelletier, au fil de ses solos le rapport aux figures de l'altérité suit une évolution tout à fait singulière. En effet, lorsqu'on considère cet « effet premier », il semble que le rapport à l'altérité chez Pelletier soit toujours problématique, qu'il se fonde constamment sur le conflit, la colère et l'indignation. Qu'il s'agisse de *Joie*, d'*Océan* ou de *Nicole, c'est moi*, tous les solos sont empreints d'un propos féministe radical et virulent à l'égard du patriarcat. Cette radicalité et cette virulence ont tendance à contaminer les rapports à l'Autre et à les présenter sur le mode de l'opposition (les hommes, la mère, les anciens collaborateurs et collaboratrices, etc.). Pour autant, et aussi ambitieux que le projet puisse paraître, notre analyse tend à aller au-delà de cet effet premier afin d'identifier au mieux l'incidence du rapport à l'Autre sur la constitution du sujet, telle qu'elle se présente dans les solos de l'artiste. Ainsi, notre étude ne se montrera pas exhaustive en termes d'analyse des figures de l'altérité évoquées par Pelletier, mais elle tentera de mettre en lumière les liens, qui se dessinent au fil des solos, entre le rapport à l'Autre et le rapport à soi.

Comme nous le verrons, dans *Joie*, premier volet de la trilogie, le rapport du sujet à l'Autre se fonde sur le mode du conflit et s'accompagne d'une demande de reconnaissance. Dans *Océan*, le second volet de la trilogie, un basculement s'opère dans cette relation à l'Autre puisque, d'abord fondée sur une résistance au monde extérieur, elle finit par se résoudre dans un rapport d'absorption de et par l'Autre, amenant le sujet à abandonner son propre moi. Dans *Nicole, c'est moi*, qui n'est pas le troisième volet de la trilogie mais qui, néanmoins, demeure le dernier solo de l'artiste à ce jour, cette disparition du moi aboutit à une perte d'identité – celle de Pol Pelletier –, à la disparition du « je » de l'énoncé et la dispersion d'un sujet qui devient alors le foyer de l'altérité (et regagne une autre identité). Ainsi, à partir d'un sujet en conflit avec l'Autre, les solos de Pelletier finissent par mettre en scène un sujet qui se retire, qui se vide, pour se faire l'hôte de l'Autre. À la différence donc de Lepage, chez qui nous avons vu que, sur le plan dramaturgique, la figure de l'Autre tendait à se dissiper, chez Pelletier, c'est le moi de la protagoniste – le moi dramatique –, « Pol Pelletier », qui cherche à s'effacer dans le récit.

Soutenir qu'il y a une disparition du sujet dans les solos de Pelletier peut sembler audacieux si l'on considère l'omniprésence de l'artiste derrière la figure de la narratrice. Pourtant, nous verrons que ce paradoxe n'exclut pas cette possibilité et que, au contraire, il vient asseoir encore davantage l'idée que dans la disparition du sujet (de l'énoncé) se décuple la présence du sujet (d'énonciation), voire l'omniscience de l'artiste.

4.2.1 Une résistance à l'autre

Ma samouraï bondit et hurle !

Cette partie de ma personnalité est très difficile à modifier. FAUT SE DÉFENDRE contre le monde extérieur qui essaie toujours de te contrôler ! (...) Je suis une individu ADULTE, libre, unique, hors de l'ordinaire, moi-je, pas toi, moi-je, au centre de mon univers.²⁴

²⁴ Pol Pelletier, *Océan*, tapuscrit, 1996, n. p.

Ces quelques phrases tirées du spectacle *Océan* sont très représentatives du rapport à l'Autre tel qu'il se présente dans les solos de l'artiste. En effet, dans ces quelques lignes sont regroupées les idées majeures du rapport à l'Autre développé dans *Océan*, *Joie* et *Nicole, c'est moi*, à savoir : le conflit (ou combat) ; la part inaltérable du sujet ; la défense d'une souveraineté du sujet sur lui-même ; l'affirmation d'une singularité et d'une originalité ; le refus de l'Autre. Dans ces quelques éléments, nous pouvons retrouver la notion de caractère que Ricœur définit par la part inaltérable du sujet et qui, dans ce passage, semble permettre au sujet de se défendre contre ces autres qui viennent mettre en péril son originalité, sa singularité, en d'autres termes : sa part d'altérité radicale. Ce qu'il est donc intéressant de souligner, dans un premier temps, c'est que chez Pelletier, le caractère qui, d'après Ricœur, se situe du côté de l'identité du Même – par opposition au pôle de l'*ipséité*, de l'Autre –, est non seulement prédominant, mais qu'il est aussi perçu comme une force agissante en faveur du sujet, de sa singularité et de sa liberté. Déjà, là, se dessine une opposition au changement et à l'altération qui se joue dans l'*ipséité* et, par extension, dans le rapport à l'Autre.

Les différents thèmes mentionnés dans cet extrait permettent d'éclairer la conception que Pelletier propose de l'altérité. Celle-ci se présente comme une mise en péril du sujet et de son originalité. Chez Lepage aussi, nous avons pu observer cette mise en péril du sujet, mise en péril qui relevait du regard de l'autre. Ce rapport problématique tenait au fait que l'Autre renvoyait au sujet son statut de semblable et que, dans cette image, se dissipait la singularité du sujet. Comme nous avons pu le voir, à partir de cette situation, le sujet chez Lepage entame une quête d'authenticité qui lui permet de découvrir, de nourrir et d'assumer sa propre originalité.

Chez Pelletier, même si nous retrouvons cette problématique d'un Autre mettant en péril la singularité du sujet, celui-ci n'est pas amené à découvrir davantage ce qui fait de lui un être original, mais il se trouve emporté dans une quête de reconnaissance. En effet, dans les solos de l'artiste, l'enjeu est de faire reconnaître cette part d'altérité radicale qui fait de soi un Autre pour autrui, comme Baudrillard et Guillaume invitent à la penser. Ceci est notamment perceptible à travers le propos féministe des spectacles, dans la mesure où il est question de faire reconnaître la femme dans sa différence. Cette quête de reconnaissance des femmes, que

nous retrouvons surtout dans *Joie* et dans *Nicole, c'est moi*, passe par l'affirmation de ce qui leur est propre (la distinction entre le masculin et le féminin dans *Joie*, par exemple) et de leur rôle dans l'histoire (notamment à travers le travail de mémoire qu'effectue Pelletier). La quête de reconnaissance recouvre alors le désir d'être reconnue dans sa singularité, non pas en tant que même, mais en tant qu'Autre, en tant que radicalement autre. Comme l'artiste le rappelle d'ailleurs dans *Nicole, c'est moi* : « L'homme ce n'est pas moi. L'homme c'est l'autre »²⁵. Et c'est bien cela qui est au cœur de la lutte féministe : non pas l'assimilation des femmes aux hommes, tel que cela se fait depuis des millénaires, mais bien une différenciation équitable. Ainsi, chez Pelletier, cette quête de reconnaissance passe par la défense et l'affirmation de son originalité, de ce qui fait de soi quelqu'un d'unique.

Ceci se trouve d'ailleurs renforcé dans *Océan* par le fait que cette lutte s'étend à celle contre l'anonymat : « Non, un maître ce n'est pas pour moi. Je ne veux pas de ces grandes structures où tu es anonyme. C'est trop envahissant pour moi. »²⁶ Dans la mesure où l'anonymat implique que tout le monde est confondu, il remet en question la singularité de chacun. Cette assimilation aux autres est perçue, chez Pelletier, comme une mise en péril de l'identité du sujet, de son originalité. En d'autres termes, Pelletier montre que cette assimilation reviendrait à nier l'identité du sujet en niant ce qui fait de lui un être unique, en niant donc sa part d'altérité radicale. Se poser en tant que sujet permet alors de défier l'indifférenciation qui se trame dans la masse, comme le montre ce passage d'*Océan* dans lequel la protagoniste semble vouloir répondre à l'anonymat en insistant sur les termes « Moi, je » (les majuscules dans le tapuscrit reflètent l'insistance de l'artiste sur les termes, une insistance que l'on retrouve dans la manière dont elles sont prononcées sur scène) :

Quelle vulgarité d'aimer ainsi tout haut, tout fort, tout le monde ensemble ! Tout le monde confondu dans le même amour, tout le monde pareil dans l'amour sans division, sans variation, sans originalité...
MOI, JE viens d'un monde [...] MOI, JE viens d'un monde [...]

²⁵ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, op. cit.

²⁶ Pol Pelletier, *Océan*, op. cit.

La négation de la singularité du sujet rappelle « l'ellipse de l'Autre » dont parlent Baudrillard et Guillaume et à laquelle nous avons déjà fait allusion dans la démarche de Lepage. Cette « ellipse de l'Autre » consiste à nier la part d'altérité radicale de l'Autre et à le réduire à autrui, à le réduire à ce qui, en lui, peut être assimilable par les autres. Or, chez Pelletier, nous voyons bien que cette lutte se joue précisément contre cette ellipse de l'Autre, contre ce qui a été nié du féminin (et notamment ce qui relève des pulsions et de l'inconscient) au profit du masculin (de l'ordre, de la raison, du mental, etc.).

Cette affirmation des femmes s'accompagne de la volonté de briser le carcan dans lequel le patriarcat les confine, de les libérer du joug sous lequel elles sont maintenues. Ce combat mené contre l'Autre a pour objectif d'empêcher ce dernier de prendre une quelconque ascendance sur le sujet, comme le montre cette phrase que la protagoniste s'adresse à elle-même : « FAUT SE DÉFENDRE contre le monde extérieur qui essaie toujours de te contrôler ! »²⁷ L'enjeu étant de préserver ce qui fait de soi un être « libre, unique et hors de l'ordinaire », le combat passe par le fait de tenir l'Autre à distance de soi : « moi-je, pas toi, moi-je au centre de mon univers ». Dans cette mise à distance de l'Autre – qui tend à l'égoцентризм – se joue la souveraineté du sujet sur lui-même ou, en d'autres termes, une lutte contre la dépossession de soi par l'autre²⁸ : « Cette société me coupe en morceaux. Et m'affiche en morceaux. Je suis dépossédée. J'ai peur de ce qu'on va faire de moi. »²⁹

Dans ce contexte, il est intéressant de voir qu'en dépit de cette lutte contre la dépossession de soi, un phénomène d'absorption de l'Autre se joue dans le rapport à l'altérité

²⁷ *Idem.*

²⁸ Ainsi, si Pelletier s'érige contre une dépossession de soi par l'Autre – ceci constitue l'un des moteurs de cette opposition à l'Autre –, il n'en demeure pas moins que dans *Nicole, c'est moi*, elle met en scène une dépossession de soi par soi-même (elle abandonne le personnage « Pol Pelletier » pour Nicole). Cela montre bien que l'altérité, quand elle se joue au sein même du sujet, n'est pas tant une dépossession de soi par l'autre que l'abandon consenti d'un visage de soi au profit d'un autre.

²⁹ Pol Pelletier, *Océan*, *op. cit.*

chez Pol Pelletier, absorption qui implique, comme nous le verrons, une certaine dépossession de soi, malgré tout.

4.2.2 Un rapport d'absorption

Dans les solos de Pelletier, le rapport du sujet à l'autre repose sur un double paradoxe. C'est là toute la complexité du traitement de l'altérité que propose l'artiste. Le premier paradoxe se joue entre la peur du sujet d'être dépossédé de lui-même par l'autre – qui motive un rapport d'opposition – et un phénomène qui le pousse à absorber l'Autre et, en quelque sorte, à le déposséder de lui-même pour lui faire découvrir « l'inévitable autre » :

Un désir confus, mystique, d'être envahie par quelque chose de plus grand que moi.
 Un désir confus, mystique, d'être une chose grande, irrésistible, envoûtante, qui fera
 connaître à l'autre, le nécessaire gouffre.
 L'INEVITABLE AUTRE !³⁰

Le deuxième paradoxe implique, une fois de plus, cette peur du sujet d'être dépossédé de lui-même et, en même temps, son désir d'abandonner son propre moi et de se déposséder de soi. C'est du moins ce que montre la mise à mort de Pol Pelletier par Pol Pelletier elle-même, dans *Nicole, c'est moi*.

Ces deux paradoxes, dans lesquels se joue une perte d'identité – respectivement, celle de l'autre et celle du sujet –, semblent interdépendants. En effet, il semble que ce soit précisément en se faisant l'hôte de l'Autre que le sujet risque sa disparition même. Nous verrons, dans les pages qui suivent, comment cela se manifeste dans les solos de Pelletier et comment cette disparition du sujet tend, en fait, à redoubler non seulement sa présence mais aussi son omnipotence.

³⁰ *Idem*.

Dans un premier temps, ce qu'il est intéressant de souligner, c'est que ce rapport d'absorption apparaît véritablement à partir du spectacle *Océan*. Dans *Joie*, le spectacle antérieur, le rapport à l'autre se fonde principalement sur le mode du conflit. La lutte féministe est au cœur d'un récit qui interroge la place des femmes dans l'art, à travers l'expérience de Pol Pelletier dans le théâtre. En toile de fond du spectacle, la protagoniste évoque les moments forts du parcours de l'artiste, et notamment les conflits qu'elle pouvait avoir avec ses anciens collaborateurs et collaboratrices du Théâtre expérimental de Montréal et du Théâtre Expérimental des Femmes :

On prétend changer le monde et on ne peut pas s'entendre à quatre personnes ? Si on applique cette situation à la grandeur de la planète, est-ce que ça veut dire qu'à chaque fois qu'on ne s'entend pas avec quelqu'un, on le jette en bas de la boule ? Ça fait beaucoup de monde qui flotte autour de la boule ça... Et c'est encore la loi du plus fort qui l'emporte ! Qui a décidé que la force – une simple question de masse – était une chose importante, valable, déterminante, apte à régler des conflits ? D'où vient cette pensée de bas étage ?

URGENCE ! Que nous apprenions à vivre ensemble !

URGENCE !³¹

Dans *Océan*, en revanche, un basculement s'opère dans le rapport à l'autre à travers la figure du maître spirituel. En effet, comme nous l'avons vu un peu plus haut, au début du spectacle le rapport à l'autre s'amorce sur le mode de la lutte. Il s'agit de tenir l'Autre à distance pour maintenir la part d'originalité en soi, se défendre de l'altération qu'il pourrait provoquer en soi et du contrôle qu'il pourrait exercer sur soi. Pourtant, l'altérité se présente sous un tout autre visage à partir du moment où la protagoniste rencontre un maître spirituel. Cette dernière observe, dans le regard de ce maître, un vide qu'elle associe à une absence d'identité et de personnalité, où l'harmonie règne et apaise celui qui s'y perd. La protagoniste en fait l'expérience. Elle est fascinée et « happée » :

Qu'est-ce qu'il fait pour attirer les regards à lui ?

C'est incompréhensible, il ne fait rien ! Quelle leçon de théâtre ! Moi, si loin, au fond, toujours en retard. Et je suis happée. Quand il entre... Ah !

³¹ Pol Pelletier, *Joie*, Montréal, Éd. du remue-ménage, 1995, p. 75.

Non ! N'entre pas.

Non ! Reste là.

Je suis seule souveraine maîtresse de ma vie et de mes actes.³²

Le basculement s'opère donc puisque celle qui avait si peur de se faire absorber par l'autre, se fait happer par un Autre contre lequel elle ne peut lutter. Il y est presque question d'un envoûtement privant le sujet de tout pouvoir d'action, d'un assujettissement à l'Autre.

De plus, il est intéressant de voir que ce phénomène d'absorption se lit aussi dans le nouveau prénom que lui donne ce maître en Inde, un prénom qui signifie « océan ». Or, comme la protagoniste le dit, le maître invite les disciples à devenir la goutte d'eau qui va se perdre dans l'océan, à abandonner les limites de leur ego pour « devenir » l'océan :

Il m'a donné un nom que je n'aime pas : Tarisha. Oh ! Que j'étais déçue ! (...) La signification du nom, j'aime. Ça veut dire « océan ». Oh que j'étais contente !

Je m'appelle : Deva Tarisha. Océan divin.

Il disait : « Devenez la goutte d'eau.

La goutte d'eau qui disparaît dans l'océan.

Abandonnez les limites de l'ego, la petitesse du moi.

Disparaissez dans la vastitude, devenez l'océan... »³³

Ainsi, en considérant la nouvelle identité nominale de la protagoniste, « Océan », ces paroles invitent à penser non seulement l'analogie entre la vastitude de l'océan et la protagoniste elle-même, mais aussi l'invitation lancée à l'autre de venir se perdre dans cette vastitude, donc dans la protagoniste. Et ceci se voit notamment appuyé, quelques instants plus tard dans le spectacle, lorsque la narratrice / protagoniste évoque ses vingt ans et parle de ce désir qu'elle avait à l'époque d'être envahie par quelque chose de plus grand qu'elle, qui ferait d'elle « une chose grande, irrésistible et envoûtante ». Dans ce passage il est question d'absorber l'autre pour lui faire découvrir l'inévitable altérité en soi – voire de soi :

³² Pol Pelletier, *Océan*, *op. cit.*

³³ *Idem.*

Quand j'avais vingt ans, je ne connaissais pas la peur. [...] Je vivais au centre de pulsions que je ne comprenais pas : tirer à moi tous les velus, tous les crochus, tous les barbus.

Un désir confus, mystique, d'être envahie par quelque chose de plus grand que moi.

Un désir confus, mystique, d'être une chose grande, irrésistible, envoûtante, qui fera connaître à l'autre, le nécessaire gouffre.

L'INÉVITABLE AUTRE !

Viens ! On va se perdre ensemble !³⁴

Il semble alors que Pelletier, en évoquant cette absorption de l'autre en soi, procède en quelque sorte à cette assimilation de l'autre, des autres (de l'autrui). L'autrui ne tend pas à disparaître de la même manière que chez Lepage, mais il est absorbé dans un tout plus grand que lui ; il est invité à se perdre dans un tout qui va rejoindre la protagoniste elle-même. Il est intéressant de voir qu'au fond, dans cette rencontre de l'autre, il n'est plus uniquement question d'un rapport d'intersubjectivité. Autrui ne disparaît pas mais c'est sa subjectivité qui est mise en péril. Dans ces rapports de fascination, d'absorption et de fusion qui se dessinent dans cette « perte ensemble » que nous retrouvons à la fois dans la rencontre du maître, dans le prénom Océan et dans « ce désir mystique d'être une chose grande, irrésistible, envoûtante, qui fera connaître à l'autre, le nécessaire gouffre », se joue une sorte d'aliénation d'autrui au profit d'une toute-puissance du sujet.

Le premier paradoxe est là : dans ce refus d'être assimilée par l'autre – assimilation qui nierait la singularité du sujet –, et dans cette tentation d'assimiler l'Autre – donc de le priver, lui, de sa singularité et de sa subjectivité – pour lui faire justement découvrir la part d'altérité radicale d'un autre que lui. Déjà chez Lepage, nous observions qu'autrui était « celui qui, par son regard, fait vaciller les assises du sujet en lui déroband la possibilité d'être totalement sujet ». Chez Pelletier, nous retrouvons ce phénomène, à la différence que, dans ses solos, autrui n'est autre que le sujet lui-même.

Le traitement de l'altérité chez Pelletier invite à réfléchir à ce type de rapport à l'autre et à inscrire cette réflexion dans une perspective féministe, comme cela peut être le cas dans

³⁴ *Idem.*

Nicole, c'est moi. En effet, si nous avons vu que dans *Océan* le rapport à l'autre bascule d'un rapport d'opposition à un rapport d'absorption, dans *Nicole, c'est moi*, cette évolution dans le traitement de l'altérité se vérifie. À travers l'inscription discursive des femmes dans le récit de l'histoire et, tout particulièrement, dans le fait de changer l'une des règles fondamentales de la langue française qui consiste en l'emploi du masculin pour ce qui relève du général³⁵, Pelletier renverse le rapport du sujet au monde et, par extension, à l'Autre. En décidant de substituer le féminin au masculin, elle procède à cette absorption du masculin et met ainsi en évidence le caractère insidieux de l'absorption du féminin dans le langage courant et, par extension, la toute-puissance du masculin. Cette initiative semble alors répondre au sacrifice des femmes à travers l'histoire, que la protagoniste évoque.

De plus, l'artiste analyse ce rapport d'absorption et l'intègre à ses recherches sur le jeu de l'acteur. Lorsqu'elle rencontre ce maître en Inde et constate la présence charismatique de cet homme, qui pourtant « ne fait rien », elle parle d'une véritable « leçon de théâtre ». Un peu plus tard, elle explique qu'elle a longtemps regardé le regard de ce maître et qu'elle s'est aperçue que derrière ses yeux il y avait un néant, un vide d'identité et de personnalité. Ce même vide qui l'a fascinée au point qu'elle consente à se laisser absorber.

J'ai fixé ses yeux très longtemps sur le grand écran. Ses grands yeux vides. Comme deux portes sur le néant. C'est troublant. Y'a personne derrière ces yeux : plus de personnalité, plus d'identité, plus d'agitation, plus d'émotion.³⁶

Ainsi, la présence du maître et son pouvoir envoûtant semblent relever de ce vide d'identité qui l'habite. Ceci ne manque pas de rappeler le phénomène de dépossession de soi que nous évoquions en abordant la disjonction du sujet dans *Nicole, c'est moi*. Déjà dans *Joie*, Pelletier évoque ce vide d'identité lorsqu'elle parle d'un « véritable état de jeu » et qu'elle l'associe à la disparition de ce moi qu'elle croyait être :

³⁵ À cet égard, nous relevions, dans notre deuxième chapitre, ce passage tiré de *Nicole, c'est moi* : « Les rares survivantes étaient des mutantes [...] » Voir supra p. 74.

³⁶ *Idem*.

Je me suis levée, j'ai prononcé les premiers mots : « Ma mère est une vache. Avec moi, ça fait deux. » Et j'ai basculé de l'autre côté. Les mots ont pris feu et le mental s'est éteint, complètement, pendant 25 minutes, jusqu'à la fin du monologue, sans aucune hésitation, l'univers a galopé à travers moi. [...] Ce jour-là, je suis tombée dans ce que j'ai appelé par la suite le véritable « état de jeu » : un état physique et psychique très particulier qui est devenu la base de mes recherches. (*Un temps*) Je ne suis plus là. Ce que je pense qui est moi n'est pas là, c'est autre chose qui est là. [...] C'est de plaisir dont il est question dans ces états. Non, le mot est trop faible. C'est d'abandon, de jouissance, de puissance, dont il est question dans ces états³⁷.

Si l'absorption de l'autre se manifeste dans les solos de l'artiste, ce phénomène s'articule sur une double perte d'identité. Celle de l'autre, bien sûr, qui est réduit à un statut d'objet et qui est voué à disparaître dans un Tout plus grand que lui, et celle du sujet lui-même. Dans la disparition de ce dernier se joue une présence charismatique qui rend possible l'absorption de l'Autre en soi, ou de soi dans l'Autre. Une absorption qui confère au sujet une toute-puissance comparable à l'omnipotence d'un demiurge.

Ainsi, nous pouvons retenir quelques points forts du traitement de l'altérité chez Pelletier. Tout d'abord l'idée que l'altérité se situe dans le sujet et qu'elle vient l'altérer en remettant en question son unité. Ceci semble être rendu possible par le fait que le sujet lui-même cherche à s'effacer, à s'éloigner de son moi, pour faire place, en soi, à un espace vacant susceptible d'accueillir l'Autre. Pelletier montre aussi que dans cet accueil de l'Autre en soi, une mise en péril de son statut de sujet se joue, une mise en péril qui fait notamment écho à la lutte féministe dont l'un des enjeux est précisément de rendre à la femme son statut de sujet. Dans l'absorption de l'Autre, dans cette quête fusionnelle, ce n'est pas tant la figure de l'Autre qui disparaît, mais ce qui fait de lui un sujet.

Il semble que les rapports d'opposition et d'absorption sur lesquels se fonde le rapport du sujet à l'Autre, dans les solos de l'artiste, reflètent cet assujettissement de l'Autre – bien qu'il ne soit pas vécu comme tel –, et légitiment la quête de reconnaissance sous-jacente au récit, une quête de reconnaissance qui concerne cette part d'altérité radicale qui fait de soi un Autre

³⁷ Pol Pelletier, *Joie*, op. cit., p. 36-37.

pour autrui. En effet, à la différence de Lepage, le caractère intime du théâtre de Pelletier invite à considérer la singularité des individus (et en particulier la singularité de la femme). Il n'est donc pas tant question de partir en quête de cette part d'altérité radicale, mais plutôt de demander à autrui de la reconnaître, conformément à l'enjeu principal de la lutte féministe. Or, cette demande de reconnaissance qui implique une relation d'intersubjectivité et, par conséquent, de considérer l'Autre comme un « autre Je », est, en quelque sorte, mise en échec par le rapport d'absorption qui sous tend la relation du sujet à l'Autre. De cette manière, les solos de Pelletier montrent que dans ce *je qui est un autre l'Autre n'y est pas toujours un Je*.

Lepage et Pelletier sont tous les deux humanistes, même si l'un privilégie une esthétique postmoderne (multimédia + imaginaire) et que l'autre privilégie une esthétique plus organique (matérialité du corps ; de la chair). L'un et l'autre montrent, cependant, ce qui, dans chacun des hommes, les rejoint. Cette part du Soi que tous ont en commun, un Soi qui d'après Baudrillard et Guillaume est constitué de ce qui est différent mais assimilable, ce que l'on peut reconnaître en l'autre comme sien (l'autrui dans l'Autre), et une part qui reste étrangère, inaliénable, inconcevable et radicalement différente (l'autre dans l'Autre).

La différence entre Lepage et Pelletier, c'est que Lepage tend à mettre en valeur cette part du Soi reconnaissable par l'autre – il crée d'ailleurs ces autres -, sans pour autant nier la part radicalement étrangère qui est toujours présente dans ses solos. Celle-ci reste une énigme, une part d'ombre à découvrir, cette part qui fait de soi un être unique. C'est la raison pour laquelle les solos de Lepage sont empreints d'une quête d'authenticité. Les personnages se cherchent, cherchent en eux la part d'ombre, cherchent à l'accepter pour enfin devenir qui ils sont - selon l'oracle delphique du « connais-toi toi-même » -, pour finir par trouver leur propre « originalité », ce qui fait d'eux des gens uniques.

D'un autre côté, Pelletier met en valeur cette part de Soi qui reste étrangère, inaliénable, et que l'on ne reconnaît pas dans l'Autre. Elle met l'accent sur cette part d'ombre en soi, cette dualité du « Je », ce clivage parfois brutal mais non moins nécessaire à l'émergence du sujet

et au cœur duquel il se trouve. Ce besoin de l'autre, des autres, pour pouvoir se constituer, reste criant mais apparaît aussi comme étant non évident, non acquis. Il est question de faire reconnaître sa propre légitimité par l'Autre, ou, plus exactement, la légitimité de cette part, en chacun, radicalement étrangère à l'Autre. Cette part qui pose problème, qui effraie, parce qu'elle n'est pas maîtrisable, ou parce qu'elle est difficilement intelligible.

Mais au fond, que cette part du Soi soit, pour l'autre, reconnaissable ou radicalement étrangère, elle est néanmoins commune à tous les hommes et à toutes les femmes. Lepage et Pelletier parlent de la part d'humanité en tous, au-delà des singularités de chacun. En cela, leurs solos dépassent l'individualisme, le particularisme et le narcissisme.

TROISIÈME PARTIE

LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ AUJOURD'HUI

Au terme de notre deuxième partie, nous évoquons le fait qu'au cœur des solos de Robert Lepage se joue une quête d'originalité (ou d'authenticité), tandis que, chez Pelletier, il s'agit davantage d'une quête de reconnaissance. Ces deux enjeux correspondent précisément à ceux qui, d'après Charles Taylor¹, hantent la construction identitaire des individus à notre époque. D'après lui, celle-ci se caractérise par un « idéal d'authenticité » vers lequel tendent les individus, un idéal dont les dérives – le narcissisme, l'individualisme, l'égoïsme, l'exhibitionnisme du moi – furent fortement critiquées à la fin des années 1970 et au début des années 1980, notamment par Christopher Lasch².

Le solo est une forme qui a la particularité de placer l'acteur non seulement au centre de la représentation – son corps, véhiculant la multiplicité des personnages devient, en quelque sorte, une scène –, mais d'en faire aussi le centre, notamment par le récit de soi à travers des éléments autobiographiques. Cette potentielle surexposition de l'acteur est d'ailleurs ce qui fait dire du monologue – forme dramatique associée à la forme théâtrale du solo dans la plupart des définitions³ – qu'il est la forme narcissique par excellence.

Cette position centrale de l'acteur implique inévitablement qu'il trouve un équilibre entre sa « sur-présence » et son retrait, afin de proposer une œuvre qui dépasse, ou transcende, les valeurs négatives de cette culture du narcissisme dont parle Lasch.

Les solos de Robert Lepage et de Pol Pelletier s'inscrivent pleinement dans cette époque, que ce soit sur le plan dramaturgique, à travers la récurrence de thématiques évoquant certains maux de la vie moderne (solitude, mal de vivre, besoin de reconnaissance, etc.),

¹ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, trad. de l'anglais par C. Mélançon, Paris, Éd. du Cerf, 2002.

² Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, trad. de l'américain par Michel Landa, Castelnau-le-Lez, Climats, 2000.

³ Voir en particulier les recherches de Benhamou, Corvin, Delfour, Dort, Hausbei et Heulot, Issacharoff, Lesage et Gendron, Pavis, Ryngaert, Ubersfeld, dont les ouvrages sont données en références dans la bibliographie.

ou sur le plan esthétique (fragmentation, juxtaposition des tableaux, ruptures dans la forme, co-existence des genres, interpénétration des récits). La structure narrative sur laquelle se fondent les solos de ces deux artistes, ainsi que l'identité narrative qui y est mise en place, mettent en évidence deux regards différents sur l'un des aspects qui nous paraît au cœur des deux démarches : la quête identitaire. Or, les pratiques de Robert Lepage et de Pol Pelletier reflètent bien deux modes différents, pour ne pas dire contradictoires, de construction identitaire qui s'inscrivent respectivement dans deux traditions de pensée dont notre époque est empreinte. La première, issue d'une tradition lockéenne, fait place à un « moi ponctuel » caractérisé par le désengagement et l'objectivation – que nous retrouvons chez Lepage – tandis que l'autre, de tradition augustinienne, privilégie un « moi transcendantal » à travers l'engagement et la subjectivation⁴. Dans cette troisième partie nous verrons donc comment Lepage s'inscrit davantage dans la première, et Pelletier dans la seconde, et comment chacun reflète notre époque au-delà du narcissisme que dénonce Lasch. Mais auparavant, il est nécessaire que nous abordions cette « culture du narcissisme » dont parle Lasch et que nous la mettions en perspective avec la conception qu'en donne Taylor. Ceci nous permettra de dresser le portrait d'une culture hantée par les problématiques du moi.

Nous verrons alors en quoi les solos des deux artistes offrent un reflet, tant esthétique que dramaturgique, de la construction identitaire à notre époque, de ses enjeux comme de ses dérives.

*

Une culture du narcissisme

Lasch s'appuie sur l'histoire, sur l'évolution des structures sociales et celle de l'organisation du travail pour expliquer comment le narcissisme est devenu un trait fondamental de la culture contemporaine. D'après lui, les changements de la société et de la culture ont eu pour conséquence une modification de la personnalité et ont permis qu'au

⁴ Charles Taylor, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais par C. Mélançon, Paris, Seuil, 1998. Voir en particulier les chapitres IX, X, XI.

cours du XX^e siècle, « les désordres du caractère [soient] devenus la forme la plus marquante de la pathologie psychiatrique »⁵. Lasch répertorie ces changements et explique en quoi ils contribuent aux manifestations de comportements narcissiques dans la culture contemporaine.

La rationalisation du rapport à soi

Ainsi, il explique que les mutations industrielles ont favorisé l'isolement des individus en livrant aux grandes entreprises les compétences techniques des travailleurs qui ne sont plus en mesure de subvenir à leurs besoins de manière directe (comme ce pouvait être le cas dans les sociétés agricoles). De plus, la rationalisation du travail a contaminé la sphère individuelle en s'infiltrant dans le rapport de l'individu à lui-même, aux autres et à la vie en général. L'individu privilégie ce qui lui est utile avant tout. C'est aussi ce qu'observe Taylor lorsqu'il parle de la « raison instrumentale »⁶, qu'il identifie d'ailleurs comme l'un des trois maux de la modernité. D'après lui, la raison instrumentale correspond au recours excessif à la rationalité, voire au pragmatisme, dans les relations interindividuelles, à la recherche de l'efficacité et de la productivité orientée vers une quête du bonheur et du bien-être des individus. Taylor précise que cette primauté accordée à la raison instrumentale affecte tous les domaines de la vie quotidienne, tant au niveau politique, social, qu'au niveau médical, scientifique et technologique.

Le rapport à l'image : de la séduction au paraître « vrai »

Lasch souligne que la bureaucratisation, en favorisant l'esprit de performance, pousse l'individu à devoir ou vouloir « se vendre ». Ainsi, telle une marchandise, l'individu est

⁵ Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, op. cit., p. 64.

⁶ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, op. cit., p. 35.

amené à intégrer une stratégie de séduction pour arriver à ses fins. De cette manière, ce n'est plus sur ses compétences qu'il s'appuie pour faire carrière, mais sur son image. Lasch précise que ce rapport à l'image a été favorisé, à différents degrés, par l'introduction et l'expansion des médias de masse. Le souci de l'image que l'individu véhicule est au cœur de ses préoccupations et le sentiment « d'être toujours sous le regard d'un autre » participe de l'élan d'un principe de séduction dans les rapports humains⁷. Par ailleurs, la médiatisation et le culte de la célébrité, entraînant l'identification des individus à ceux qu'ils admirent, par le biais de l'image que ces derniers renvoient, provoque une désillusion des individus qui ne peuvent accéder à cet idéal et se heurtent aux limites de la réalité. Ce rapport à l'image provoque ainsi une « altération du sens de la réalité » dans la mesure où le vrai et le faux se confondent dans le « crédible » et où il ne s'agit plus d'être vrai mais de « paraître vrai ».

Altération de l'identité et vide intérieur

À ce constat s'ajoute aussi le sentiment d'un affaiblissement du lien de l'individu à l'Histoire dû au caractère instantané et à la prolifération des informations propres à la médiatisation de masse – ceci entraînant une discontinuité des événements (de l'Histoire). De cette façon, le sentiment d'appartenance à un ensemble plus vaste que le particulier se désintègre et altère l'identité de chacun. Lasch explique que le sentiment de vide intérieur, l'ébranlement de l'identité et le sentiment d'exister par procuration expliquent le malaise diffus de l'individu dans la société moderne d'où le recours aux stratégies thérapeutiques afin de répondre à ce mal-être.

⁷ À cet égard, l'auteur souligne que « le moi n'est guère autre chose que son image réfléchie dans le regard d'autrui ». *La culture du narcissisme*, op. cit., p. 94.

De la peur de l'Autre à l'auto-préservation de soi

Selon le sociologue américain, la réalisation et l'affirmation de soi sont devenues les leitmotivs d'une génération hantée par le sentiment d'une fin imminente. Il observe que la vie intérieure se voit rationalisée et que la raison instrumentale est complètement tournée vers l'individu. Il est question, d'après Lasch, de la mise en place d'une stratégie de survie individuelle fondée sur « l'auto-préservation ». Cette question de survie trouve son origine dans le fait que le sentiment d'insécurité augmente (violences, criminalité, etc.), que les autres constituent un danger pour l'individu (une peur de l'autre que la médiatisation de masse accentue), et que la peur de vieillir et celle de mourir se font plus pressantes. Ainsi, Lasch souligne que la recherche du bien-être, du soulagement, du plaisir immédiat ou encore de « sensations fortes » pour « se sentir vivant », passe le plus souvent par une célébration de l'instant présent que l'oubli d'un passé collectif accompagne.

Le narcissisme : un recours pour l'individu

L'auteur explique que face aux malaises de la vie moderne, « le narcissisme semble représenter la meilleure manière d'[en] endurer les tensions et anxiétés »⁸. En effet, la dissolution des sphères privée et publique, le culte de l'individu et la défense absolue de son champ d'action⁹, le désengagement politique, l'insignifiance des relations personnelles, la fuite des sentiments, l'altération d'une continuité historique et l'absence du sentiment d'appartenance à un ensemble plus grand que soi, sont autant de symptômes avec lesquels les individus sont amenés à composer. Il est alors légitime de penser que le narcissisme, en tant

⁸ *Idem*, p. 83.

⁹ Qui, d'après Lasch, représente le plus grand danger pour l'individu lui-même dans la mesure où cette défense se fonde sur la raison instrumentale, et qu'elle finit par aboutir à la négation même de l'individu (devenu interchangeable).

que sentiment illusoire d'omnipotence¹⁰, propose un palliatif aux maux devant lesquels les individus se sentent impuissants et, paradoxalement, favorise les manifestations égocentriques à l'origine de ce malaise.

Plus que tout, c'est la coexistence de l'hyper-rationalité avec une vaste révolte contre la rationalité qui justifie que l'on caractérise notre mode de vie en ce XX^e siècle comme une culture du narcissisme. Ces sensibilités contradictoires ont une origine commune. Toutes les deux naissent du sentiment de perte et d'exil ressenti par tant d'hommes et de femmes d'aujourd'hui, de leur plus grande vulnérabilité face à la douleur et à la privation, et de la contradiction entre la promesse qu'ils « ont droit à tout » et la réalité de leurs limitations¹¹.

Un idéal de l'authenticité

Taylor, pour sa part, se montre moins radical. En effet, tout en dressant le constat des dérives de la modernité et de l'« idéal de l'authenticité » formulé précédemment par Lasch¹², Taylor va plus loin encore. En évaluant rationnellement les qualités et les défauts de cet idéal, ses valeurs et ses conduites déviantes, il tente d'établir une « éthique de l'authenticité » sur laquelle pourraient se fonder des modes de vie « positifs » de la culture contemporaine afin de la rendre fonctionnelle. Taylor explique que l'idéal sous-jacent à tous les symptômes déviants de la modernité est celui de « l'authenticité », englobant l'épanouissement et la réalisation de soi. Cet idéal se fonde sur la notion de sincérité envers soi-même, consistant, d'après l'auteur, à « être fidèle à sa propre originalité »¹³.

¹⁰ Nous faisons ici référence à la phase du narcissisme primaire définie par Freud, dans laquelle l'enfant ne se différencie pas du monde et des objets.

¹¹ Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, op. cit., p. 306.

¹² Lasch, Christopher, *Le complexe de Narcisse : la nouvelle sensibilité américaine*, Paris, R. Laffont, 1979. (Ré-édité en 2000 sous le titre *La culture du narcissisme*).

¹³ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, op. cit., p. 37.

« Découvrir ce que c'est qu'être soi-même » : la nécessité de l'Autre

Taylor explique que la théorie selon laquelle chaque individu a une façon originale d'être humain implique que chacun doit découvrir « ce que c'est qu'être soi-même »¹⁴. Cela se fait, d'après lui, à travers l'adoption d'un mode de vie, l'élaboration d'un discours et l'accomplissement d'actes conformes à la singularité de l'individu, à ce qui est original en lui. La découverte du moi passe alors par un acte de création qui n'inscrit plus désormais l'individu dans un rapport mimétique à l'Autre, mais dans un « rapport éthique » impliquant un partage de valeurs. En effet, la notion d'identité qui découle de l'idéal de l'authenticité implique, d'après Taylor, que pour se définir soi-même et déterminer son originalité, il est nécessaire d'adhérer à ce qui est significatif tant pour l'Autre que pour soi. Autrement dit, cela nécessite de se situer dans un système de valeurs qui fait sens au-delà de soi, qui trouve donc sa légitimité en l'Autre. Taylor parle d'un « horizon de significations partagé par tous »¹⁵. C'est pourquoi, d'après l'auteur, la constitution identitaire dans l'idéal de l'authenticité ne peut faire l'économie de l'Autre et d'un horizon de valeurs partagé où se joue la reconnaissance de soi par un autre que soi.

Identité et reconnaissance : une préoccupation moderne

La notion d'identité se trouve particulièrement liée à celle de la reconnaissance (de l'Autre et par l'Autre) et toutes deux relèvent, d'après Taylor, d'une préoccupation moderne. D'une part, cela s'explique par le développement des sociétés démocratiques dans lesquelles la dignité (notion renvoyant à une conception universaliste du monde) a remplacé l'honneur (fondamental dans un système de classes – donc renvoyant à un système fondé sur les inégalités) mais aussi parce que, dans ces sociétés, des « politiques de reconnaissances égalitaires » ont vu le jour. Aujourd'hui, « le refus de la reconnaissance constitue une forme

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 57. (voir aussi le chapitre IV : « D'indispensables horizons »).

d'oppression »¹⁶. Cette préoccupation propre à la modernité s'explique par le fait que, dans les sociétés anciennes, l'identité correspondait à la place qu'occupait la personne dans la société et n'était par conséquent pas remise en cause ; or, à notre époque, cette reconnaissance ne va pas de soi, mais se mérite : « La nouveauté, à l'époque moderne, n'est pas le besoin de reconnaissance, mais la possibilité qu'il ne puisse pas être satisfait. »¹⁷

Identité et horizons de significations

Je ne peux définir mon identité qu'en me situant par rapport à des questions qui comptent. Éliminer l'histoire, la nature, la société, les exigences de la solidarité, tout sauf ce que je trouve en moi, revient à éliminer tout ce qui pourrait compter [...] L'authenticité ne s'oppose pas aux exigences qui transcendent le moi : elle les appelle.¹⁸

Taylor rappelle que l'authenticité inclut certains concepts de société et une façon dont les gens doivent vivre ensemble. En effet, s'il met l'accent sur le besoin des autres dans la constitution identitaire de chaque individu, c'est parce qu'il considère qu'une société fondée sur l'idéal de l'authenticité ne peut nier les relations interpersonnelles sans prendre le risque de s'autodétruire. Un mode de vie centré sur le moi ne peut faire l'économie de valeurs communes, d'horizons de significations partagés par tous et ne peut valoriser une liberté exclusivement individuelle. Taylor précise que la confusion entre l'idéal d'authenticité et la liberté auto-déterminée¹⁹ est à l'origine de certaines attitudes déviantes de la modernité (tel le narcissisme), qui participent à un essor de la « raison instrumentale ». En effet, l'auteur explique qu'en situant la source des satisfactions dans l'individu, les formes égocentriques de

¹⁶ *Idem*, p. 58

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Idem*, p. 48.

¹⁹ « qui consiste à dire : " je suis libre lorsque je décide pour moi-même ce qui me concerne plutôt que de me laisser modeler par des influences extérieures " » *op. cit*, p. 27.

la culture de l'authenticité, et notamment le narcissisme, engendrent une instrumentalisation des relations et permettent le développement d'un atomisme social. Ainsi est promu le développement du moi aux dépens des exigences extérieures dont les effets sont perceptibles dans la radicalisation d'un anthropocentrisme et le désengagement politique des individus.

*

Ces deux regards sur l'époque contemporaine nous permettent donc de comprendre le développement du narcissisme en tant que trait caractéristique d'une culture dans laquelle l'individu se trouve en proie à une crise affectant son identité de sujet, son rapport au monde et à l'Autre. Mais ils nous permettent aussi de considérer le narcissisme comme une attitude déviante pouvant être dépassée par l'institution d'une éthique restituant à l'Autre sa fonction dans la constitution identitaire de l'individu et sa « réalisation personnelle ».

Ce sont précisément toutes ces problématiques – nous allons le voir – qui imprègnent les trames narratives et, plus largement, la construction des solos de Robert Lepage et de Pol Pelletier.

CHAPITRE V

LEPAGE : DE L'INFINIMENT PETIT À L'INFINIMENT GRAND

Les solos de Lepage sont empreints de références à la modernité et, plus précisément, aux avancées techniques et à leurs conséquences sur la vie des hommes. Ainsi, dans *Les aiguilles et l'opium*, c'est par un extrait de la *Lettre aux Américains* de Jean Cocteau que Robert évoque l'urbanisation galopante et l'effervescence des grandes villes à travers l'exemple de New York¹. Dans *La face cachée de la lune*, Lepage évoque les inventions et avancées qu'ont permises les recherches de l'astrophysicien russe, Constantin Tsiolkovsky², ou encore, sur un plan qui touche davantage le quotidien, il rappelle l'influence de la télévision sur la vie familiale. Il se dessine alors, non sans ironie, une certaine critique de l'effritement des liens à l'Autre et, plus globalement, du sens de la communauté :

Disons qu'à l'époque il y avait des familles entières qui habitaient dans des petits appartements comme le mien. Alors ici, c'était l'endroit le soir où ils se rassemblaient après le travail, devant un feu de foyer. Ils se racontaient des histoires puis ils se racontaient leur journée. Évidemment aujourd'hui, c'est la télévision qui a remplacé le

¹ Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, tapuscrit, 1991, n. p. : « New York n'est pas une ville assise. Ce n'est pas non plus une ville couchée. New York est une ville debout et non à cause des gratte-ciel où les chiffres ont installé leurs fourmilières. Non je parle d'une ville debout, parce que, si elle s'asseyait, elle prendrait le temps de réfléchir, et que si elle se couchait, elle aurait le temps de rêver et elle ne veut ni rêver ni réfléchir, mais se partager debout entre les deux mamelles de sa mère, dont une lui verse l'alcool et l'autre le lait. New York est une ville ouverte et grande ouverte [...] Il en résulte une euphorie pour le visiteur et un courant d'air où les idées n'ont pas le temps de mûrir et tourbillonnent comme les feuilles mortes. »

² Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, tapuscrit, 2000, n. p. : « C'est Tsiolkovsky qui a mis au point la formule mathématique qui nous permet aujourd'hui de nous arracher à la force gravitationnelle de la terre. C'est également lui qui avait imaginé que le premier voyage dans l'espace se ferait à bord d'une fusée à combustion liquide qui aurait la propriété de pouvoir se détacher en morceaux lors des diverses étapes de son ascension [...] il avait conçu la première combinaison spatiale. »

feu de foyer, donc c'est la télévision qui raconte les histoires, c'est la télévision qui raconte sa journée.³

Dans *Le projet Andersen*, ces traces de la modernité se retrouvent dans la visite de la Dryade à l'Exposition Universelle de Paris en 1867, où sont exposées les innovations techniques qui bouleverseront le siècle suivant et l'inscriront radicalement dans une nouvelle ère. Mais si les solos de Lepage reflètent, tant dramaturgiquement que formellement, ce nouveau siècle – notamment par la multiplication des allusions, l'emploi des nouvelles technologies, voire certaines innovations techniques –, ils en témoignent aussi à travers les enjeux identitaires qu'ils véhiculent.

L'isolement des individus, la désagrégation des liens sociaux, le désengagement et la fuite des sentiments, le souci de l'image de soi, le malaise diffus des personnages, le recours aux thérapies, ou encore l'orgueil et la vanité, sont des thématiques récurrentes dans les solos de Lepage. Elles sont non seulement représentatives de notre époque, mais constituent précisément les manifestations symptomatiques d'une société narcissique, selon Lasch. Ces thématiques côtoient aussi celle de la quête d'identité et du désir de se découvrir soi-même, celle du parcours initiatique, d'une volonté de s'inscrire dans un ensemble plus vaste que soi, dans un horizon de valeurs partagé par l'Autre, un Autre dont la présence sur scène, à travers la figure de l'interlocuteur absent, vient paradoxalement affirmer son absence/présence et souligner une crise du lien social tout en rappelant la nécessité de l'Autre dans l'affirmation identitaire du sujet. Ce qui nous permet d'affirmer que les solos de Lepage, derrière ce rapport ambigu à l'Autre, semblent refléter une quête d'authenticité du sujet.⁴ L'artiste fait cohabiter deux regards différents sur la culture contemporaine. Deux regards, dont l'un semble vouloir répondre à l'autre. D'une part, Lepage présente les malaises et, d'autre part, il montre l'engouement des personnages pour un idéal d'authenticité. Le désir des personnages de découvrir qui ils sont, d'entamer cette quête apparaît comme une réponse à leur malaise et

³ *Idem.*

⁴ D'après Taylor, la quête d'authenticité caractérise cette société décriée pour ses dérives narcissiques, individualistes et égocentriques.

non comme en étant à l'origine. Le premier malaise que nous pouvons relever sur le plan thématique est celui de la solitude. Celle-ci est, en effet, récurrente dans les solos de Lepage, quand elle n'en constitue pas le thème central.

5.1 De l'épreuve de l'Autre au repli sur soi

La solitude est, très probablement, le thème central des *Aiguilles et l'opium*, tant il est mis en valeur par l'isolement de Robert dans sa chambre d'hôtel, dont le téléphone constitue l'unique lien au monde extérieur. Ainsi, Robert, enfermé dans cette pièce, comme il l'est dans sa douleur, tente en vain de rejoindre son ex-compagne avant que ce ne soit elle qui le rappelle pour le rejeter une nouvelle fois. Bien que le personnage mentionne, au cours du spectacle, qu'il travaille en studio pendant la journée - donc en dehors de cette chambre -, ou encore qu'il consulte un hypno-thérapeute, deux éléments viennent néanmoins renforcer l'idée de son isolement : la difficulté de le joindre et le fait qu'il n'est jamais situé en dehors de cette chambre, si ce n'est dans un espace intérieur (onirique ou imaginaire, mais jamais réaliste).

En demandant à la réceptionniste d'un hôtel de New York de préciser à son ex-compagne qu'il n'est pas joignable en journée - car il est en studio -, le personnage manifeste à la fois une volonté de communiquer et, paradoxalement, alimente cette rupture entre lui et le monde. En effet, les deux espaces dans lesquels il évolue sont quasiment clos et toute communication y est difficile. De plus⁵, le rôle du téléphone participe du sentiment d'éloignement, donnant l'impression que la relation à l'Autre, chez Lepage, se présente comme une épreuve derrière laquelle se lit une certaine désagrégation des liens sociaux. Cette détérioration est une caractéristique de notre époque, Lasch et Taylor l'ont bien montré.

⁵ Et comme nous le soulignons déjà au cours de notre troisième chapitre.

Le traitement de l'espace met aussi en avant le repli sur soi du personnage. Lorsque, dans *Les aiguilles et l'opium*, Robert se trouve suspendu dans un espace nu (il n'y a qu'une spirale projetée sur l'écran placé derrière le personnage) et qu'il s'adresse à son hypno-thérapeute (qui n'est autre que le public), Lepage ne donne pas à voir un lieu géographique spécifique, mais il privilégie la représentation d'un espace mental – ou d'un espace psychique. En effet, l'absence de tout objet susceptible d'injecter une dose de réalisme à la scène ou permettant de situer l'action, ainsi que la suspension de l'acteur dans l'air, laissent penser cet espace non seulement comme un entre-deux entre le ciel et la terre, mais aussi comme l'espace intérieur dans lequel le personnage est amené à entrer. C'est notamment lorsque l'hypno-thérapeute suggère à Robert d'entrer dans sa propre douleur comme on entre dans une spirale, et que l'acteur se met à tourner à 360° – à l'instar des mouvements de la spirale projetée derrière lui –, que l'espace scénique devient à proprement parler, espace du moi. Il en est de même dans *La face cachée de la lune* où le repli sur soi du personnage est également le signe de l'éloignement du monde extérieur. Par exemple, lorsque Philippe présente Constantin Tsiolkovsky, il précise qu'après avoir perdu l'usage de l'ouïe dans son enfance, le scientifique russe a vécu toute sa vie replié sur lui-même. Ici, les circonstances sont médicales, mais les causes sociales sont aussi mentionnées. C'est notamment le cas lorsque Philippe filme son appartement et explique que le foyer est, pour les hommes, une sorte de refuge contre les agressions du monde. Au terme de cette visite, il conclura en ces termes : « alors voilà, c'est à peu près tout. C'est ici que j'habite, que je travaille »⁶, dévoilant ainsi sa propre solitude et avouant presque son isolement volontaire. De cette manière, on retrouve dans les solos de Lepage l'idée que le monde extérieur constitue une menace pour le sujet et que ce dernier est amené à s'en isoler, et à se tourner sur lui-même pour se préserver.

Il est d'ailleurs tentant de rapprocher ce repli sur soi, ou encore cette retraite dans un « chez soi » (l'espace de l'appartement), du mécanisme psychique de la forclusion qui pousse le sujet à se protéger en rejetant l'insupportable du monde, du réel. Le terme est, certes, un peu fort mais il sous-tend l'idée que le sujet, en refusant le principe de réalité, va privilégier

⁶ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit.

le principe de plaisir comme moyen d'échapper au réel. Trois attitudes sont en jeu : la première correspond à souffrir d'une réalité insatisfaisante, la seconde consiste en la tentation de fuir, de sortir de sa condition, et la troisième semble être d'accorder une prédominance au plaisir. Or, ces trois formes d'un rapport au monde relativement commun dans une culture narcissique (malaise diffus des individus, désengagement et quête du plaisir immédiat) reviennent de manière récurrente dans les solos de Lepage.

5.1.1 Le mal de vivre

Tous les personnages chez Lepage sont en proie à des tourments et au mal de vivre. Ils souffrent tous d'une rupture amoureuse, d'un manque de confiance en eux, d'un sentiment d'échec et de l'absence de reconnaissance. Robert, dans *Les aiguilles et l'opium*, cherche à soulager sa douleur amoureuse en consultant un hypno-thérapeute à qui il confie son manque de confiance en soi. Philippe, dans *La face cachée de la lune*, est resté seul depuis sa dernière rupture, il tente de sortir de l'ombre de son frère, supporte mal de vivre « en second » puisqu'il estime être bien plus cultivé et intelligent que son frère cadet et essuie deux échecs quant à l'obtention de sa thèse. Frédéric, dans *Le projet Andersen*, essaie de reconquérir son ex-compagne, se trouve à l'étranger pour obtenir cette reconnaissance qu'il n'a pas chez lui et qu'il n'obtiendra pas non plus, puisqu'il perdra son contrat d'auteur. Enfin, Arnaud, quant à lui, se voit trompé par sa femme et se trouve confronté à de vieux démons qui le poussent à fréquenter les peep-shows et lieux de prostitution. C'est dire que les personnages lepagiens sont vulnérables, comme nous avons pu le montrer dans notre troisième chapitre, à travers la figure de l'antihéros. Ils se heurtent aux limites de la réalité et doivent composer avec les désillusions qui parsèment leurs parcours. C'est ce qui fait qu'ils se ressemblent aussi, en ceci qu'ils ont tous en commun cette part d'ombre en eux.

Le recours aux thérapies, caractéristique de l'époque moderne d'après Lasch, est aussi récurrent dans les solos de Lepage. Le thérapeute revêt la figure du confident (que nous avons développée dans notre deuxième partie), un confident qui pousse le personnage dans

ses retranchements au point de le placer face à lui-même comme devant un miroir, un confident qui agit comme révélateur de la part d'ombre que les personnages portent en eux.

En mettant en lumière la face cachée des personnages, Lepage donne à voir la dualité au sein de l'identité et, par extension, l'absence d'un moi unitaire. Cette mise en crise de l'identité est soutenue principalement par trois procédés scéniques. D'une part, par le traitement de l'ombre elle-même qui, dans *Les aiguilles et l'opium*, par exemple, montre bien comment l'ombre rend l'individuation du sujet impossible, au point qu'il y disparaît⁷. D'autre part, par la multiplication des personnages en tant qu'*alter ego*, puisque, une fois de plus, se joue la disparition du sujet dans sa singularité irréductible, dans ce qui fait de lui quelqu'un d'original. Enfin, par la fragmentation des éléments de la représentation (trames narratives, espace, temps, points de vue) - que nous relevions dans notre première chapitre -, et qui traduit une certaine discontinuité dans le rapport du sujet au monde et à son propre vécu. Ainsi, les ellipses temporelles et les retours dans le passé dans *La face cachée de la lune*, par exemple⁸, ou encore les rapides et fréquents changements de lieux dans *Le projet Andersen*, provoquent un effet de *zapping* qui, non seulement, montre une certaine perméabilité dans le « tissu » narratif des spectacles et en constitue la structure rhizomatique, mais assoit aussi cette idée de discontinuité des événements et, par extension, du rapport au monde. Or, d'après Lasch, cette discontinuité - provoquée par la prolifération des informations -, favorise le malaise diffus de l'individu dans la société moderne et l'ébranlement de son identité, dans

⁷ Il était alors question de l'ombre d'un homme apparaissant (par un jeu d'ombres chinoises) sur l'écran placé au centre de la scène et sur lequel était projetée une injection d'héroïne. Nous évoquions l'impossible identification de cette ombre à un personnage en particulier et le fait qu'il se joue dans cette scène la négation du particulier (individu identifié) au profit d'une portée générale.

⁸ Lorsqu'André se retrouve bloqué dans l'ascenseur qu'une étagère sépare en deux et lui rappelle la chambre qu'il partageait avec son frère, Philippe. A ce moment-là, un saut dans le passé le fait retourner en enfance, et l'acteur mime différentes situations (ouvrir une boîte à musique, fumer une cigarette, découvrir une revue érotique, etc.). Ou encore lorsque l'acteur revêt les vêtements de la mère et sort du hublot de la machine à laver - dans laquelle Philippe était entré à la fin de la scène précédente - une marionnette cosmonaute, comme si elle la « mettait au monde ».

la mesure où elle donne lieu à un désengagement du sujet à l'égard de l'Autre, du monde et de l'Histoire⁹.

Le mal de vivre des personnages lepagiens est souvent lié à une désillusion (amoureuse, affective ou professionnelle) et à une crise d'identité qui impliquent, l'une et l'autre, l'idée d'un désengagement ou d'une fuite. Ces deux attitudes, qui reflètent une volonté d'échapper au réel, sont aussi récurrentes dans les solos de Lepage.

5.1.2 La fuite

Cette tentative d'échapper à la réalité se manifeste selon trois manières différentes, dont chacune se trouve au centre d'un solo en particulier : la drogue, le rêve, le refus de paternité.

Dans *Les aiguilles et l'opium*, c'est à travers l'usage de drogues, en tant qu'elles constituent un palliatif illusoire au mal-être et à la douleur, qu'est évoquée cette fuite. Le titre du spectacle est, d'ailleurs, relativement évocateur, dans la mesure où les aiguilles font référence à l'héroïne que consommait Miles Davis et l'opium, à la drogue que fumait Cocteau et à laquelle il devait ses « heures parfaites », disait-il :

Un des prodiges de l'opium est de transformer instantanément une chambre inconnue en une chambre si familière, si pleine de souvenirs, qu'on pense l'avoir occupée toujours [...] Tout ce qu'on fait dans la vie, même l'amour, on le fait dans le train express qui roule vers la mort. Fumer l'opium c'est descendre du train en marche. C'est s'occuper d'autre chose que de la vie, de la mort. Alors ne me demandez pas de trahir l'opium car il reste unique et son euphorie supérieure à celle de la santé. Je lui dois mes heures parfaites¹⁰.

⁹ Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, op. cit.

¹⁰ Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, op. cit.

Le solo de Lepage se fonde sur les rapports de dépendance qui résulte de l'usage des drogues¹¹. Cette dépendance et l'état de manque qui peut en découler semblent alors refléter la situation affective du personnage, Robert. De cette manière, Lepage montre l'ambivalence de cette fuite dans les paradis artificiels, tout comme dans *La face cachée de la lune*, Philippe fait le récit de son expérience du LSD. Il raconte alors comment il se sentit en osmose avec l'univers avant d'être pris de panique par la mégalomanie de ses hallucinations, qui le poussa à rentrer chez lui.

Dans *La face cachée de la lune*, c'est l'espace du rêve, de l'onirique, qui constitue le recours au mal-être de Philippe. Ce dernier semble, en effet, se réfugier dans un monde « en apesanteur », à l'image de son « envolée » à la fin du spectacle. Par un jeu de miroir, l'acteur, se mouvant sur le sol, apparaît flotter dans les airs. Ceci laisse alors planer l'idée que le personnage, qui semblait s'endormir dans un fauteuil à l'aéroport de Moscou, rejoint les étoiles dans son rêve. Mais c'est aussi à travers les multiples sorties du personnage par le hublot de la machine à laver / navette spatiale que se manifeste l'idée d'une fuite (onirique, une fois encore) hors de la réalité. Le hublot constituant ce hiatus entre l'espace du réel et celui du rêve. Il est d'ailleurs intéressant de voir qu'après l'une des sorties du personnage, sa mère apparaît et sort de la machine à laver une petite marionnette cosmonaute. L'échappée du personnage dans cet espace onirique apparaît alors comme une fuite dans ses souvenirs ou, plus exactement, dans ses fantasmes. La teneur mélancolique de la scène souligne alors, une fois de plus, l'idée que Philippe est non seulement tourmenté mais « mal au monde ».

Dans *Le projet Andersen*, la fuite est évoquée dans les différentes trames narratives du spectacle. Si la Dryade cherche à sortir du marronnier dans lequel elle vit pour faire l'expérience de la vie des hommes et, ainsi, sortir de sa condition, le savant du conte de « L'ombre », accepte, quant à lui, le marché que lui propose son ombre afin de sortir de sa misère. Arnaud, lui, semble fuir ses problèmes conjugaux dans les peep-shows et les lieux de prostitution, tandis que Frédéric se défile devant le risque de devenir père. Chacun des personnages se trouve pris au piège dans sa fuite respective : la Dryade et le savant trouvent

¹¹ Bien qu'au cours du spectacle, la préparation de l'héroïne soit projetée sur l'écran au centre de la scène.

la mort, Arnaud « replonge » dans des pratiques dont il s'était sorti et Frédéric perd sa compagne et se retrouve « père » par procuration lorsque la chienne dont il s'occupe met bas des chiots.

D'un point de vue formel, cette fuite se manifeste dans l'ensemble des solos à travers le caractère mouvant des éléments de la représentation, une mouvance qui dessine autant de lignes de fuite dans la structure rhizomatique de la représentation, à l'instar de ces souvenirs dont parle Cocteau dans sa *Lettre aux Américains* et que Lepage rapporte dans *Les aiguilles et l'opium* : « Voyez-vous les souvenirs bougent comme des herbes sous-marines et, chaque fois qu'ils se touchent, ils prennent d'autres directions. »¹² Ainsi, lorsque dans *La face cachée de la lune* le hublot de la machine à laver devient, tour à tour, hublot d'une navette spatiale, scanner, lune, horloge, aquarium, c'est à différents lieux et à différentes époques qu'il renvoie. En même temps, le fait que cette mouvance prend pour appui une même forme – le cercle – rend possible un jeu d'échos permettant qu'une certaine cohérence rassemble le tout – aussi disparates que soient les éléments qui le constituent. C'est aussi à cette idée de mouvance qu'obéissent les changements de lieux dans *Le projet Andersen*, lorsque, par exemple, un fondu enchaîné permet de passer du hall de l'Opéra de Paris à la station de métro « opéra », en quelques dixièmes de seconde.

Dans *Les aiguilles et l'opium*, le procédé est différent de celui employé dans *Le projet Andersen*, puisque c'est à travers le portrait dessiné à rebours – qui s'efface sous les traits d'un crayon –, que la fuite, ou plus exactement le désengagement, se voit matérialisé. En inversant la structure temporelle, c'est-à-dire en prenant le portrait achevé comme début et en opérant à rebours l'effacement de sa trace, c'est à un portrait en passe d'être déconstruit, de se « dés-écrire », qu'assiste le spectateur.

Ainsi, les thèmes de la fuite et du désengagement se situent à différents niveaux dans les solos de Lepage et témoignent, en quelque sorte, de cette tendance contemporaine à

¹² Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, op. cit.

l'individualisme, au « vivre pour soi » aux dépens des responsabilités envers autrui. C'est précisément ce que Taylor appelle « la liberté auto-déterminée »¹³, caractéristique d'un mode de vie centré sur le moi. Comme nous le verrons un peu plus loin, lorsque nous tenterons de faire dialoguer les conceptions de Lasch et Taylor, en regard de l'époque actuelle, cette attitude qui consiste à dire « je suis libre de décider pour moi-même ce qui me concerne plutôt que de me laisser modeler par des influences extérieures »¹⁴, participe des comportements narcissiques qui tendent à situer la source des plaisirs dans l'individu.

L'exemple certainement le plus significatif se situe dans *Le projet Andersen* et consiste en la pratique onaniste d'Arnaud (redoublée de celle d'Hans-Christian Andersen lui-même, dans la première version du *work-in-progress* donnée au Théâtre du Trident à Québec, au cours de l'hiver 2005, puis, par la suite gommée dans la version de 2006). Le(s) personnage(s) s'adonnant au plaisir solitaire, reflètent particulièrement bien l'idée selon laquelle les sources du plaisir se situent dans l'individu et sont tournées exclusivement vers lui-même.

5.1.3 Narcissisme et vanité

Parmi tous les solos de Lepage qui reflètent cette culture que Lasch définit comme narcissique, *La face cachée de la lune* constitue celui qui l'affirme le plus explicitement. Dès le début du spectacle Lepage fait observer :

Le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de la compétition entre [Américains et Soviétiques] pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler ses propres blessures ainsi que sa propre vanité.¹⁵

¹³ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, op. cit., p. 27.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit., n. p.

Le narcissisme comme moteur du XX^e siècle est aussi ce que cherche à montrer Philippe, à partir des programmes d'exploration spatiale, lorsqu'il présente sa thèse :

La théorie que je défends cet après-midi pour l'obtention de mon doctorat tente de démontrer que les programmes d'exploration spatiale du vingtième siècle ont été motivés non pas par la curiosité et la soif de savoir mais bien par le narcissisme. [...] J'aimerais procéder à l'argumentation principale de ma théorie.¹⁶

Il est intéressant de voir que cette dernière phrase marque la fin de la scène à laquelle succède une conversation entre les deux frères, Philippe et André. Ainsi, au moment où il est question d'aborder « l'argument principal de la théorie » selon laquelle « les programmes d'exploration spatiale du vingtième siècle » - qui renvoient à la compétition entre les deux pays mais aussi entre les deux frères - « ont été motivés [...] par le narcissisme », s'ouvre justement une scène entre les deux frères. La relation entre Philippe et André et, par extension, l'ensemble du spectacle, se présentent alors comme la démonstration de l'argument principal de la théorie. D'un point de vue formel, Lepage parvient à tracer le parallèle entre les deux histoires (conquête de l'espace et rapport de la fratrie) en emboîtant les situations, et invite à considérer un phénomène d'une ampleur internationale (la conquête de l'espace) à la lumière du particulier (les rapports entre deux frères). Cet exemple montre bien que le parallèle que l'artiste traçait déjà dans la fable, trouve son pendant dans la structure même de celle-ci.

Tant les rapports de compétition évoqués, les manifestations d'orgueil et de vanité des deux frères, que le rapport à l'image de soi - qui trouve son pendant scénique dans la présence de miroirs -, sont autant d'éléments éloquents auxquels nous avons déjà fait allusion au cours de nos précédents chapitres. Ils témoignent, à leur tour, de cette culture du narcissisme dont parle Lasch. Pourtant, les solos de Lepage, et c'est là le paradoxe, ne se contentent pas de refléter cette vision de l'époque contemporaine. Ils viennent aussi s'inscrire dans cet idéal d'authenticité que Taylor invite à considérer, par delà les dérives narcissiques.

¹⁶ *Idem.*

5.2 L'idéal d'authenticité chez Lepage

La preuve par 3

En effet, nous pouvons repérer au moins trois aspects permettant de voir que, dans les solos de Lepage, les manifestations narcissiques que nous avons évoquées jusqu'à présent tendent à être dépassées. Le premier réside dans le fait que tous les personnages lepagiens sont en quête de leur propre originalité ; ils désirent découvrir qui ils sont et s'inscrivent dans un processus identitaire qui les amène à changer, à être dans un continuel devenir. En ce sens, ils rejoignent un principe fondamental de l'idéal d'authenticité dont parle Taylor - principe selon lequel il est nécessaire de découvrir qui l'on est pour pouvoir être fidèle à sa propre originalité¹⁷. Ils témoignent aussi de cette notion d'identité performative développée par Judith Butler, selon laquelle l'identité est le fruit d'une construction tant sociale, culturelle, qu'individuelle et, surtout, qu'elle résulte d'actions posées par le sujet lui permettant d'échapper à un déterminisme absolu.

Le deuxième aspect qui permet de voir que les solos de Lepage se dissocient de la simple expression des comportements narcissiques de notre époque, correspond au fait qu'en dépit de la solitude que nous relevions dans les pages précédentes, il y a un véritable souci de maintenir un lien à l'Autre. Lepage va même jusqu'à créer de l'altérité sur scène par la mise en présence d'interlocuteurs aux personnages. Ce lien à l'Autre trouve aussi un écho dans la relation scène / salle et dans le traitement de l'adresse aux spectateurs.

Enfin, le dernier aspect qu'il nous semble important de souligner, dans la mesure où il s'inscrit à contre-courant des dérives narcissiques, consiste en l'inscription du particulier dans un ensemble plus vaste. Ceci est perceptible non seulement dans l'interpénétration d'histoires banales et d'histoires mythiques, dans le rapport à la mémoire et au souvenir, mais

¹⁷ Charles, Taylor, *Le malaise de la modernité*, op. cit, p. 37.

aussi, à un tout autre niveau, dans le fait que l'artiste propose aux spectateurs des référents qu'ils connaissent et puisent dans un horizon de valeurs partagés.

5.2.1 De la découverte de soi au devenir soi

Si nous avons pu voir que les personnages lepagiens étaient en proie à certaines malaises typiques de la vie moderne, leurs comportements, néanmoins, ne relèvent pas systématiquement du narcissisme ou de l'égoïsme, mais s'inscrivent bien dans un idéal que Taylor appelle « idéal d'authenticité ». Celui-ci se caractérise par le désir « de découvrir ce que c'est qu'être soi-même afin d'être fidèle à sa propre originalité »¹⁸. Ceci est une problématique qui parcourt tous les solos de Lepage et semble constituer une réponse au mal de vivre des personnages. En effet, comme nous l'évoquions dans notre troisième chapitre, trois situations semblent favoriser, voire inciter, cette quête des personnages pour découvrir leur part d'originalité : l'absence de reconnaissance, le voyage à l'étranger et, d'un point de vue plus conceptuel, la prédominance de l'Autre en tant qu'*alter ego*.

C'est notamment le cas de Philippe, dans *La face cachée de la lune*, qui cherche à être reconnu par ses pairs – des scientifiques étudiant le cosmos –, et dont la quête reste vaine, puisqu'il arrive trop tard à la conférence qu'il devait donner. En revanche, la fin du spectacle propose de voir son rêve d'approcher les étoiles – qu'il tendait à réaliser en approchant des cosmonautes – devenir réalité à travers cette scène où le personnage apparaît en apesanteur. L'idée que ce qui fait de lui quelqu'un de typiquement original se trouve alors confortée et même redoublée, par le fait que son film a été sélectionné pour être envoyé dans l'espace dans le cadre du programme SETI (« Search for Extra Terrestrial Intelligency » [sic.]).

C'est aussi le cas de Frédéric, dans *Le projet Andersen*, qui apprend, à la fin du spectacle, qu'il a été remplacé par un auteur de Broadway sans en être informé, et qui réalise alors être

¹⁸ *Ibidem*.

venu à Paris pour de mauvaises raisons (se faire reconnaître en tant qu'auteur). En revanche, au terme de son séjour, lui qui refusait la paternité au point de subir une vasectomie en cachette, se frotte aux responsabilités d'une nichée de chiots et finit par accepter l'éventualité d'être père, dépassant ainsi sa peur malade des enfants. Son voyage à l'étranger prend alors les allures d'un parcours initiatique au cours duquel le personnage s'est transformé. L'expérience du voyage, qui aurait pu prendre et conserver les allures de la fuite et du désengagement, se présente sous les formes positives de l'initiation, de l'apprentissage et du changement. Cet exemple, tout comme celui de Philippe, dans *La face cachée de la lune*, ou de Robert, dans *Les aiguilles et l'opium*, montre bien comment, chez Lepage, l'identité apparaît comme un processus de changements et de transformations dont le sujet semble, en partie, responsable. Le parcours des personnages est, en effet, l'occasion pour eux de remettre en question leurs représentations de soi et du monde. Robert réalise que « le créateur suprême [est] le cerveau humain et que Dieu [n'est] lui-même qu'une de ses inventions »¹⁹. En donnant ainsi du sens à sa douleur, il peut la surmonter, finir par accepter sa rupture amoureuse et consentir à se détacher de l'être aimé, à l'instar d'Orphée, comme le montrent les dernières phrases du personnage :

Mon amour, [...]
 Ce verdict infernal m'interdit à jamais de te regarder
 J'envie ceux qui te croisent aujourd'hui et qui t'aimeront demain
 Comme Roméo, banni, qui jalouse les mouches du charnier
 Qui peuvent toucher Juliette
 Et le blanc miracle de sa main²⁰

Cet exemple est très symptomatique d'une société qui cherche à placer l'individu au-dessus de toute chose – en lui conférant un pouvoir de démiurge –, mais il reflète aussi un refus de penser l'individu uniquement comme un objet défini par ce qui l'entoure. Il est donc question d'insister sur le fait que l'individu est un sujet, un sujet qui décide, agit, se définit aussi. En effet, les recherches actuelles sur l'identité, et plus particulièrement celles de Judith

¹⁹ Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, op. cit. Lepage reprend ici une phrase de Nietzsche.

²⁰ *Idem*.

Butler sur la notion d'identité performative²¹, réhabilite cette responsabilité de l'individu à l'égard de sa propre construction identitaire. Butler explique que l'identité aujourd'hui est le fruit de transformations dont le sujet est l'acteur - *performer* serait peut-être plus approprié -, dans la mesure où il se définit par ses actes. D'après elle, il n'y a pas de déterminisme inéluctable quant au devenir des individus. Les forces, extérieures au sujet, qui influencent son devenir, ne sont que le fruit de normes, de conventions ou de représentations que les sociétés adoptent. Pour Butler, en prendre conscience, c'est déjà poser un regard réflexif sur sa propre identité.

Les solos de Lepage témoignent donc de cette conception de l'identité, en ceci que le sujet y apparaît non seulement en devenir constant, mais aussi comme responsable de son devenir – tel que nous venons de le montrer dans *Les aiguilles et l'opium*.

Les solos de l'artiste proposent aussi le reflet de ce processus identitaire à travers les procédés de transformation qui imprègnent la structure des spectacles. Au cours de notre premier chapitre, nous relevions notamment le fait que ces transformations étaient visibles dans les transitions, les passages, d'un personnage à un autre, d'un récit à un autre, ou encore d'un lieu à un autre. La place que tient la transformation dans la construction des spectacles, une place centrale, omniprésente, montre bien comment le devenir des éléments de la représentation se fonde sur ce modèle d'une identité performative, en perpétuelle mouvance. L'exemple le plus significatif est certainement celui de ces objets qui sont redéfinis par l'usage qu'en fait l'acteur – tels que la table à repasser qui devient la table d'un scanner, puis un vélo, puis une mobylette. Cette mouvance reflète bien l'idée que le sujet est en constante redéfinition.

Ces objets qui se transforment conservent néanmoins quelque chose du « même pour tous » - à l'image d'un caméléon dont les couleurs varient sans pour autant qu'il devienne

²¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005. Voir aussi du même auteur : *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, trad. de l'américain par C. Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2004 ; *Défaire le genre*, trad. de l'américain par M. Cervulle, Paris, Éd. Amsterdam, 2006.

autre chose que lui-même. De cette manière, les solos de Lepage montrent que l'identité elle-même est processus. Si nous prenons l'exemple du hublot de la machine à laver - qui devient, tour à tour, celui d'une navette spatiale, la lune, une horloge, un aquarium -, nous pouvons nous apercevoir que « l'identité » du cercle ne peut être réduite à l'une des images ponctuelles (lune, horloge, aquarium) projetées dans ses contours. En d'autres termes, « l'identité » de ce cercle relève davantage du fait qu'il puisse se prêter à ces transformations sans changer de nature. Ceci permet de mettre en évidence une conception de l'identité dans laquelle se joue une multiplicité de moi ponctuels.

Le troisième aspect qui favorise cette quête permettant de découvrir « ce que c'est qu'être soi-même » – après l'absence de reconnaissance et le voyage initiatique –, ne peut se saisir dans toute sa force qu'en relation avec la figure de l'*alter ego*. C'est le recours à cette figure omniprésente dans les solos de Lepage qui fait en sorte que le discours qui s'y tient va bien au-delà de l'expression des comportements narcissiques de notre époque. Il s'agit du souci de l'Autre.

5.2.2 Du souci de l'Autre dans le rapport à soi

La prédominance de la figure de l'*alter ego* dans les solos de Lepage semble légitimer le souci du sujet à trouver en lui ce qui le dissocie de ses pairs. Ce point focal de l'œuvre de Lepage appelle bien évidemment la création de l'Autre par l'artiste. Dans cette recreation de l'Autre, c'est son insoutenable absence qui ressort, une absence que le récit tente de pallier. Inventer l'Autre, c'est quelque part dire son manque, avouer sa propre solitude et chercher à en sortir, du moins par le discours. En cela, les solos de Lepage reflètent aussi bien la désagrégation des relations à l'Autre – favorisée par une culture narcissique –, que son indispensable nécessité – affirmée par les défenseurs d'une éthique du rapport à soi²².

²² Nous faisons notamment allusion à Michel Foucault qui, dans le troisième tome de *L'histoire de la sexualité : le souci de soi*, ou encore dans *L'herméneutique du sujet*, souligne l'importance de l'Autre dans la constitution du sujet ; à Emmanuel Lévinas qui consacra la majeure partie de ses recherches à

Dans les solos de Lepage, les rapports d'interlocution avec un Autre (peut-être imaginaire et sûrement absent) occupent une place centrale, et constituent l'organisation même de la narration. Les personnages s'adressent à un Autre, absent certes, mais tout de même inclus dans un dispositif énonciatif qui se situe sur scène. Nous avons déjà souligné la place du téléphone dans la relation à l'Autre, un moyen de communication qui a l'avantage de rendre présent celui qui ne l'est pas. En revanche, l'axe scène / salle est privilégié de manière plus ponctuelle et, le plus souvent, les adresses directes aux spectateurs ont lieu lors des rencontres entre le personnage et la figure du confident²³. L'action ne se situe pas tant entre la scène et la salle, puisque les adresses directes aux spectateurs restent ponctuelles, mais elle a majoritairement lieu sur scène. Le dispositif énonciatif obéit donc à un axe intra-scénique dont on pourrait penser qu'il exclut le spectateur en faisant de lui un observateur passif. Pourtant, si ce dispositif fait, effectivement, des spectateurs des observateurs, la structure rhizomatique des spectacles, telle que nous l'avons montrée dans notre première partie, convoque la participation des spectateurs. Ces derniers participent à l'élaboration du récit, puisqu'ils sont amenés à tisser les liens entre les différents éléments de la représentation. De cette manière, ils contribuent à l'élaboration des différentes identités narratives qui leur sont présentées (les personnages) et constituent, en quelque sorte, cet Autre nécessaire à la constitution identitaire du sujet. C'est pourquoi il nous semble que le rapport aux spectateurs, dans les solos de Lepage, reflète ce souci de l'Autre, sa nécessité, et souligne métaphoriquement son rôle dans la constitution de l'identité.

Revenons à la figure de l'*alter ego* chez Lepage. Comme nous l'évoquions dans notre deuxième partie, le fait que l'Autre apparaît comme un Autre semblable, invite à penser le sujet non dans ce qu'il a de singulier, mais dans ce qui fait de lui un être pareil aux autres. De cette manière, la part d'« altérité radicale » du sujet, sa « singularité irréductible » - pour

la responsabilité du sujet à l'égard de l'Autre ; à Charles Taylor, pour qui une éthique de l'authenticité implique l'Autre.

²³ Nous reviendrons sur ce point dans les pages qui suivent. Néanmoins, ceci reste à être nuancé dans la mesure où, dans *Le projet Andersen*, il arrive qu'Arnaud s'adresse directement aux spectateurs lorsqu'il rencontre Frédéric, et inversement.

reprendre les termes de Baudrillard et Guillaume -, se trouve gommée comme s'il était anonyme dans une foule de personnes indifférenciées. Sur le plan formel, ceci se manifeste particulièrement bien dans l'indifférenciation qui se joue dans le traitement de l'ombre, dans *Les aiguilles et l'opium*, ou encore dans cette scène de *La face cachée de la lune* où Philippe et Robert semblent se confondre dans le reflet du miroir. C'est cette indifférenciation qui pousse le sujet à chercher en lui ce qui le différencie de son prochain.

La présence de cet *alter ego* a la particularité de suggérer que, si le sujet regarde l'autre comme son semblable, il est aussi amené à se regarder lui-même comme un autre. Dans le rapport à soi semble alors se jouer une mise à distance entre soi et l'image de soi (celle que l'on donne comme celle que l'Autre renvoie), une sorte d'objectivation qui relève quasiment d'un rapport éthique du sujet à lui-même. Cette médiation dans le rapport à soi fait en sorte que cette quête d'identité orientée vers le sujet lui-même se distingue d'un souci narcissique et individualiste qui aurait tendance à exclure radicalement l'Autre. Selon Taylor, en incluant l'Autre dans la découverte de soi, le sujet s'inscrit, au contraire, dans une « éthique de l'authenticité ».

Cette particularité du rapport à soi – la mise à distance et la médiation par l'Autre -, se joue à différents niveaux chez Lepage. Elle passe d'abord par la médiatisation de la voix de l'acteur, et celle de son corps (photo, vidéo). Dans *Le projet Andersen*, par exemple, l'acteur commence et termine le spectacle, dos aux spectateurs, alors que son image, en gros plan, est projetée simultanément sur l'écran en fond de scène. C'est alors Frédéric, le personnage, qui apparaît de face, derrière l'acteur de dos. La distance qui semble se jouer entre l'acteur et le personnage, entre son corps réel et son image virtuelle, vient concrétiser cette médiation dans le rapport du sujet à lui-même, cette possibilité de se percevoir (par l'écoute ou le regard) comme un autre. Sur un autre plan, la médiation est aussi rendue visible lorsque l'acteur alterne les adresses directes aux spectateurs et la conversation qu'il tient au téléphone avec une opératrice de Bell Canada, dans *Les aiguilles et l'opium*. En effet, cette alternance des adresses invite à penser que le discours adressé directement aux spectateurs est celui de l'acteur, tandis que celui tenu au téléphone est celui du personnage. Le fait que la teneur du premier relève d'une mise en contexte de la situation du personnage, alors que celle du

second participe de l'action dramatique en elle-même, vient renforcer cette distance qui se joue entre l'acteur et le personnage :

AU PUBLIC

À chaque fois que je viens à Paris, j'habite ici, à l'hôtel La Louisiane. J'demande à être logé dans la chambre numéro 9 parce que, paraît-il, à l'époque, c'est la chambre où habitait Jean-Paul Sartre au moment où il écrivait *La Nausée*.

À LA TÉLÉPHONISTE

Oui bonjour Mademoiselle, j'aimerais faire charger cet appel sur ma carte Bell Canada, s'il vous plaît. Le numéro de la carte est le 514 - 844 - 6354 - 9199 et je veux rejoindre un numéro dans la région de New York.

Oui c'est le 212 - 527 - 1417, et j'appelle de Paris... *Yes in France ... Thank you very much.*

AU PUBLIC

Un peu plus tard Jean-Paul Sartre a cédé sa chambre à Juliette Gréco qui n'était pas encore à l'époque une chanteuse très très connue [...] »²⁴

Dans chacun des spectacles solos de l'artiste, les adresses directes aux spectateurs correspondent aux moments où le personnage rencontre la figure du confident. Les aveux que fait le personnage à ces occasions laissent supposer que c'est Lepage, l'artiste, qui parle de lui. Les allusions au fait qu'il est un artiste québécois qui travaille dans le milieu du théâtre et qu'il manque de confiance en lui, ou encore l'ironie de ses propos, invitent à penser que, à ces moments précis, ne se joue pas tant la rencontre du personnage et de son confident que celle de l'artiste et de son public. La teneur autobiographique du discours vient alors confirmer cette idée :

Voyez-vous, je souffre d'un très grand manque de confiance en moi, ce qui est un problème, pour quelqu'un comme moi qui travaille en théâtre, c'est un domaine dans lequel l'opinion des gens a une très grande importance. Ça peut ou bien me donner une très grande énergie ou me démolir complètement. [...] Comment j'en suis venu à faire du théâtre ? Oh, ce n'est pas vraiment intéressant mais pour être bref, j'étudiais en géographie et j'ai raté quelques examens alors je me suis retrouvé en théâtre... En fait d'où je viens on n'y échappe pas. Je ne sais pas ce que vous connaissez du Canada et du

²⁴ Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, op.cit.

Québec, mais ce sont des sociétés foncièrement théâtrales. On n'a qu'à regarder les dernières 50 années de notre histoire politique pour se rendre compte que c'est écrit comme une mauvaise pièce.²⁵

Dans ces moments de la représentation, où l'acteur s'adresse directement aux spectateurs, et où sont distillées des informations d'ordre autobiographique, une mise à distance s'opère entre l'acteur et le personnage. Elle invite alors à penser le rapport à soi dans cette distance entre le Moi et l'Autre, comme si l'objectivation de soi permettait justement au sujet de pouvoir se regarder « comme un autre ». Il n'est pas toujours possible de savoir à quel point les personnages lepagiens constituent des doubles autobiographiques²⁶. C'est pourquoi, nous ne pouvons pas véritablement parler d'une exposition - au premier degré - du moi de l'acteur dans ses solos. La transposition scénique du moi de l'acteur aux différents personnages soulève l'idée d'une diffraction du moi en de multiples facettes – ou rayons. Ceci semble montrer que la démarche de Lepage ne relève pas de la simple exposition narcissique de lui-même.

En revanche, le fait que l'acteur est aussi l'auteur du spectacle, propose aux spectateurs une figure ambiguë du personnage et de l'histoire racontée et provoque une « déstabilisation » pour tant pour l'artiste que les spectateurs.

Quand le comédien/écrivain offre sa propre vie comme événement théâtral [...] il y a une mise en abyme du rapport acteur/spectateur, et le résultat est un mélange troublant de personnage/personne de l'acteur. Quand le comédien devient écrivain et personnage de sa propre pièce, il y a une déstabilisation de l'expérience théâtrale, et pour l'acteur et pour les spectateurs.²⁷

²⁵ *Idem.*

²⁶ Bien que James Bunzli affirme que Lepage, en étant l'acteur des solos qu'il conçoit, leur donne une dimension très personnelle et une teneur autobiographique qui se dissipe lorsqu'un autre acteur le remplace. In « Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage », in *L'annuaire théâtral*, n° 18, p. 236.

²⁷ Cara Gargano, « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublement et redoublement dans le spectacle solo », in *L'annuaire théâtral*, n° 18, p. 112.

Les spectacles de Lepage montrent qu'en dépit du fait que l'artiste est à la fois l'auteur et l'acteur du solo - et qu'en cela il pourrait naturellement céder aux tentations narcissiques de l'exposition de soi, de l'égoïsme ou encore de l'individualisme -, sa démarche semble dépasser l'expression narcissique du sujet. Lepage propose, à différents niveaux, de penser le rapport à soi à travers une mise à distance – un rapport non immédiat, en quelque sorte –, dont la vertu principale semble être celle d'échapper au narcissisme.

5.2.3 S'inscrire dans un ensemble plus vaste que le moi

C'est ce que confirme l'importance accordée par Lepage à l'inscription du particulier dans un ensemble qui le dépasse. Ceci se manifeste de trois manières différentes : « faire rejoindre l'infiniment petit et l'infiniment grand » - comme le dit Philippe dans *La face cachée de la lune* ; le souci de s'inscrire dans un « horizon de valeurs » partagé, une culture commune ; et celui de s'inscrire dans sa propre histoire.

Dans *La face cachée de la lune*, Philippe s'interroge sur le moyen de faire rejoindre l'infiniment petit et l'infiniment grand, une question qui le hante depuis l'adolescence et ses premières expériences avec la drogue :

J'avais 15 ans, c'était le 11 décembre 1972 [...] le soir où Apollo 17 s'était posé sur la lune. [...] Ce soir là, la lune était rouge. Et comme c'était l'époque où j'expérimentais beaucoup avec le LSD, j'étais convaincu que c'était parce qu'elle saignait ! [...] Je me disais que si la lune était capable de saigner, c'est qu'il existait peut-être un [sic] espèce de lien de sang ou de lien de famille entre la lune et tous les éléments qui composent l'univers. Et je me suis interrogé sur mon propre lien de sang avec le cosmos. Je me souviens que c'est à ce moment précis que j'ai pris conscience que chaque atome de mon corps faisait partie d'un système pas mal plus complexe et pas mal plus vaste. Comme si j'étais moi-même une petite idée à l'intérieur d'un immense cerveau. C'était une constatation tellement vertigineuse que j'ai eu soudainement très peur et que j'ai décidé de retourner à la maison où les liens de sang sont plus faciles à mesurer et à comprendre.²⁸

²⁸ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit.

Ce passage reflète particulièrement bien comment Lepage s'y prend pour faire rejoindre l'infiniment petit et l'infiniment grand. D'une part, sur le plan thématique, l'artiste fait non seulement se côtoyer, mais aussi dialoguer, la situation particulière des personnages à un moment de leur vie – de l'ordre de l'anecdote, du quotidien, du banal –, et une situation connue de tous, qui concerne (ou a concerné) un très grand nombre de gens (la relation entre Miles Davis et Juliette Gréco ; la conquête de l'espace ; la vie d'H.-C. Andersen). Cela se trouve relayé par la coexistence de personnages (sorte « d'antihéros du quotidien ») – Robert, Philippe, André, Frédéric, Arnaud –, et de personnalités célèbres ou mythiques – Cocteau, Leonov, Andersen, la Dryade. D'autre part, sur le plan de la structure, la multiplicité des trames narratives et leur interpénétration permettent ce dialogue entre les différents récits (du banal et quotidien au plus mythifié). Ceci peut se faire par les thématiques, par les lieux traversés – comme, par exemple, dans *Le projet Andersen*, lorsque Frédéric disparaît derrière un arbre du bois de Vincennes et que la Dryade en ressort –, mais aussi par la diffusion de documents d'archives (*La face cachée de la lune*).

Ceci rejoint d'ailleurs la deuxième manière par laquelle se manifeste cette volonté, chez Lepage, d'inscrire le sujet dans un ensemble qui le dépasse. Celle-ci consiste à recourir à un ensemble de référents communs aux spectateurs. Il est alors question de partager une culture commune et d'entretenir un sens du collectif. Lepage s'emploie à établir une narration proche de celle à laquelle les spectateurs sont habitués et qui est celle du cinéma. Il n'hésite pas à intégrer des ellipses ou procéder à des retours en arrière car les spectateurs sont familiers de ce mode de narration, qu'ils partagent le plus souvent les mêmes référents et s'inscrivent, en ce sens, dans un horizon commun de valeurs.

Enfin, le rapport à la mémoire et au souvenir, dans les solos de Lepage, montre un certain attachement à l'histoire dans laquelle le sujet se situe. Un refus de l'oubli se joue alors, et la construction de l'identité apparaît, tel le développement en direct d'une photo au Polaroid dans *Les aiguilles et l'opium* : entre présent, passé et avenir. Plus particulièrement, le thème du souvenir est très présent dans *La face cachée de la lune*, au point qu'il semble ponctuer la représentation par le nombre d'évocations des souvenirs dans le récit, mais aussi par la concrétisation scénique de moments du passé. Ainsi défilent le souvenir de la mère morte –

dans une scène où l'acteur incarne la défunte dans sa jeunesse –, les souvenirs d'enfance d'André – dans l'ascenseur –, et ceux de Philippe – dans le cabinet médical, avec le médecin qu'il avait consulté étant enfant, ou encore pendant qu'il passe un scanner.

*

De ces multiples constatations, il ressort que les solos de Lepage témoignent d'un certain souci du collectif, de la permanence d'un lien à l'Histoire et de l'importance de se situer dans sa propre histoire, personnelle et particulière. En cela, ils s'inscrivent à contre-courant d'une société qui, d'après Lasch, voit petit à petit se désagréger le lien au collectif, privilégie l'individualisme et se caractérise par le sentiment de non-appartenance à l'Histoire et au politique. Cela nous permet d'affirmer que, si les solos de Lepage font mention de certains malaises de la modernité, il n'en demeure pas moins qu'ils s'inscrivent aussi dans un idéal où la quête du sujet pour se découvrir lui-même entraîne l'Autre dans son sillage et ne l'empêche pas de dépasser les limites de son propre moi. Le sujet y apparaît en constante mouvance, en différents moi : ponctuels et objectivables. Tout autre est la démarche de Pol Pelletier.

CHAPITRE VI

POL PELLETIER : NARCISSISME ET TRANSCENDANCE

Lorsque l'on trace le parallèle entre la démarche de Pelletier dans ses solos et l'époque actuelle, il est intéressant de voir que le rapport de l'artiste à la modernité se décline sous trois formes différentes : l'opposition, l'ambivalence et la transcendance. En effet, à la différence de Lepage, Pelletier ne se contente pas de concilier sur scène les symptômes d'une société narcissique et les valeurs positives d'un idéal d'authenticité mais, au contraire, prend littéralement position. Dans les pages qui suivent, nous verrons comment elle s'oppose, renverse et tend à dépasser certains malaises de la modernité - tels que la raison instrumentale, le principe de séduction ou encore l'absence de reconnaissance. Pelletier s'oppose aux comportements narcissiques. Ses positions sont fermes et radicales. Ses spectacles sont, en soi, des actes politiques. Ils sont l'engagement de l'artiste, au même titre qu'ils sont le lieu de ses engagements.

Ses solos reflètent l'ambivalence et la complexité du rapport à l'Autre à notre époque, un rapport à la fois fait de craintes – poussant l'individu à développer une stratégie d'auto-préservation – et empreint du désir que soit reconnue en tout sujet sa part « d'altérité radicale ». Cette part, précisément, pose problème puisque c'est celle qui fait véritablement la différence entre deux êtres, qui n'est pas assimilable par autrui et dans laquelle il ne peut pas se reconnaître, celle qui fait justement que l'Autre reste un Autre irréductible à soi. La reconnaissance des femmes que réclame Pelletier n'est autre que la reconnaissance du fait qu'elles ne sont pas réductibles aux hommes. Chez Pelletier, l'affirmation du sujet, de sa singularité, participe pleinement de cette quête de reconnaissance.

Nous verrons que l'engagement politique de l'artiste et l'importance qu'elle accorde à l'Histoire et à la mémoire, s'inscrivent non seulement à contre-courant d'une société où

décline le sentiment d'appartenir à un ensemble plus vaste, mais qu'ils participent pleinement à la constitution de l'identité elle-même telle qu'elle la conçoit (collective et individuelle). Comme chez Lepage, l'identité chez Pelletier est performative, mais elle se manifeste autrement, c'est-à-dire par et dans le discours, par et dans l'engagement, par et dans la subversion, par et dans le récit de soi. La subjectivation semble alors être le chemin que Pelletier propose de parcourir pour atteindre, en soi, ce « plus grand que soi ». En cela, la construction de l'identité témoigne de la quête d'un moi transcendantal, d'un moi qui tend à dépasser les limites de l'*ego*. La démarche quasi mystique de l'artiste s'inscrit dans une tradition de pensée augustinienne selon laquelle le parcours intérieur est un chemin vers l'absolu.

6.1 L'opposition

6.1.1 La rationalité

Dans les solos de Pelletier, l'opposition à la rationalité – dont le recours excessif mène, d'après Taylor, à la raison instrumentale –, se manifeste de deux manières différentes : dans l'investissement corporel de l'artiste et, sur un tout autre plan, dans la construction des récits.

Pelletier est contre la suprématie de la rationalité, moins pour les conséquences néfastes de la raison instrumentale qu'évoque Taylor, mais parce que l'ordre rationnel est le lieu des censures et du contrôle. D'après l'artiste, il s'apparente au masculin, à la différence de l'irrationnel et des pulsions qui relèveraient du féminin. L'engagement féministe de Pelletier l'amène donc à introduire de l'irrationnel dans son travail afin, dit-elle, « d'introduire du féminin dans une structure patriarcale caractérisée par l'ordre rationnel auquel il obéit »¹.

¹ Entrevue avec l'artiste, le 07/08/06.

Dans la mesure où, pour Pelletier, le corps est le lieu privilégié des pulsions, que c'est à travers lui que l'inconscient et l'irrationnel peuvent se manifester sans céder aux censures du « mental », l'artiste accorde une importance particulière à l'investissement corporel dans ses spectacles. Elle affirme que « les dits, non-dits et *inter-dits* se jouent dans l'inconscient et [qu'elle] travaille avec cette matière impalpable que le corps permet de rendre »². Comme nous avons pu le voir dans notre deuxième chapitre, l'artiste échappe à la rationalité d'un système symbolique où chaque signifiant a son signifié, en privilégiant un système qui déborde du cadre (le sémiotique). L'investissement du corps dans l'espace, tout comme l'investissement du corps en tant qu'espace (de tensions, le plus souvent), permet alors de voir comment Pelletier tente, de manière performative, d'introduire un contrepoids au discours qui, lui, obéit au système symbolique.

Lorsque dans *Océan* l'artiste relate les derniers instants de la vie de sa mère, c'est tout son corps qui participe à l'évocation. Tant l'espace scénique que l'espace corporel se trouvent investis. D'une part, en raison du fait que l'artiste scande son récit en martelant le sol dans un rythme qui ne cesse de s'accélérer jusqu'au moment fatidique – le bruit et les paroles dites haut et fort emplissent l'espace scénique –, d'autre part, parce que cette tension se situe aussi dans le corps de l'artiste. Son immobilité (elle est agenouillée au centre de la scène), et le fait que seul son bras semble encore pouvoir bouger, pouvoir agir, permettent de voir l'énergie se concentrer dans l'espace du corps. Celui-ci semble alors traduire l'impossible fuite devant la mort, un enfermement que le discours ne dit pas.

Dans *Joie*, nous trouvons un autre exemple de manifestations de l'irrationnel à travers le corps de l'artiste. En effet, lorsque celle-ci fait entendre des « bruits du corps » (rires, sanglots, gémissements, soupirs, lamentations) ou qu'elle reproduit des bruits d'animaux (piaillage, gloussement, croassement), l'incongruité de ces intrusions (du corps) dans le discours souligne une certaine part d'irrationnel, de pulsionnel, dans la narration.

² Entrevue avec l'artiste, le 07/08/06.

Dans l'ordre rationnel du discours lui-même, il y a toujours un moment où le récit bascule, se dérègle et va même, parfois, jusqu'à flirter avec l'incohérence. La logique des liens n'y est pas toujours facile à établir. C'est notamment le cas dans *Océan*, lorsque l'artiste évoque justement « la destruction de la raison » et « l'abandon aux pulsions » et que le récit entremêle paroles du maître, délires poétiques et regard critique sur le féminisme :

La destruction de la raison ! L'abandon aux pulsions !
Je ne suis pas en Inde, je suis en Grèce dans l'Antiquité.
Dionysos m'entraîne dans la montagne au son des tambours.
Je deviens folle, je déchire mes vêtements.

Devenez fous, devenez folles, disait-il, mais consciemment.
Dix minutes par jours, devenez fous, devenez folles !

Je rentre dans ma nuit enfin.
Je me reconnais. C'est moi, enfin. Je commence à me reconnaître.
S'approcher d'un maître, c'est comme s'approcher d'un feu.
Attention, tu vas brûler !
Qu'est-ce qui vous a attiré à ce maître ?
Ah ! La sauvagerie ! Enfin !
Ma sauvage et moi avons reçu la permission d'exister !

Mon environnement, ma société, ma culture, sont desséchants.
J'étouffe. J'étouffe. La sécheresse...!
Où est Dionysos dans ma culture ?
Les fleurs... Ah ! Les fleurs...

A la fin de ma carrière de féministe, le féminisme était devenu une institution et moi la statue devant. Moi, une statue devant répéter toujours les mêmes choses. Le féminisme, s'organisant, se structurant, se répétant, il a fini par ressembler à ce qu'il voulait combattre.

Apollon, le plus misogyne des dieux !
La clarté, l'ordre, la logique !
Nous sommes devenues claires, ordonnées, logiques.
Apollon ! Apollon !
Apollon qui a envahi Delphes, qui a tué l'ancienne déesse, la grande SERPENTE Python.
Il a tué cette dégoûtante femelle lovée dans la terre sombre et chaude ! Il s'est emparé de son temple et de ses prêtresses, la Pythie et les pythonisses !

Maintenant, la pensée se dresse au dessus de la matière ! L'esprit est sain dans un corps sain ! Les flèches se tirent toutes droites vers le soleil tout rond ! Les lignes sont droites !

Les rues sont droites ! La pensée est droite !

Clarifions cette infâme ratatouille patriarcale !
Assainissons ce boueux étang masculin !

Où sont les grenouilles ?
Où sont les grenouilles ?

Je me sentais au dix-huitième siècle, le Siècle des Lumières. Des madames assises dans des salons qui discutent de choses élevées. Nous allons régler tous les problèmes de l'humanité ! Nous allons mettre de l'ordre !
Non ! Mettons du DÉSORDRE !!!

Je préférerais la première époque du féminisme. Le dix-septième siècle indompté avant Louis XIV. Tous les seigneurs féodaux insoumis devant le roi. Les 3 mousquetaires, le grand air, les grands galops !
Les opinions diverses fusent !
Buse contre buse babuse mabuse croque buse ruse s'use vésuse méduse fuse
Équinoxe n'ose chose ose rose explose³

Ainsi, Pelletier s'oppose à la rationalité non seulement en accordant une place particulièrement importante au corps, à un dire qui déborde le cadre du symbolique, mais aussi en introduisant au sein même de l'ordre rationnel du discours, de l'irrationnel.

6.1.2 La séduction

Le deuxième trait caractéristique d'une culture narcissique auquel Pelletier s'oppose ouvertement est le principe de séduction sur lequel se fondent de plus en plus les rapports humains. Selon Lasch, ce principe pousse les individus à se soucier davantage de l'image qu'ils renvoient plutôt que de leur être véritable, et il provoque le sentiment de n'exister que dans le regard de l'Autre.

Pelletier s'oppose donc au rapport de séduction lorsque celui-ci fait des femmes des objets. Elle s'oppose au fait que l'actrice dut longtemps être « belle et silencieuse ». Les

³ Pol Pelletier, *Océan*, tapuscrit, 1996, n. p.

costumes de scène de l'artiste sont, à cet égard, particulièrement révélateurs : collants noirs et tee-shirt ample dans *Joie*, tunique dans *Océan* et aube dans *Nicole, c'est moi*. Ils ne semblent pas avoir, pour fonction première, de mettre en valeur l'esthétique du corps de l'artiste. De cette manière, celle-ci ne s'emploie pas à « séduire » le spectateur par l'image d'une actrice « belle et silencieuse », image qu'elle exècre. Pelletier s'oppose, en effet, au phénomène d'aliénation qui peut se jouer dans la séduction et qui réduit le sujet à n'être plus que « son image reflétée dans le regard d'autrui » – pour reprendre les termes de Lasch –, un phénomène qui, en d'autres termes, le prive de lui-même comme Narcisse se voit privé de sa vie, trop occupé à contempler son reflet. Pour s'opposer à cette image de l'actrice « belle et silencieuse », Pelletier prend la parole, en passant à l'action. Elle affirme d'ailleurs que sa volonté d'écrire, de mettre en scène et de jouer trouve sa source dans le refus de se taire et la volonté de montrer qu'une femme, qu'une actrice, est capable de faire autre chose que « d'être belle » sur scène.

Pourtant, les solos de Pelletier ne sont pas dépourvus d'un certain rapport à la séduction, d'une certaine forme de séduction, mais qui ne relèverait pas du paraître. En effet, la séduction à l'œuvre dans les solos de Pelletier ne se réduit pas au plaisir rétinien mais se situe dans un rapport hypnotique aux spectateurs – à l'instar de la fascination qu'exerçait sur elle ce maître dont elle parle dans *Océan*. La voix et le charisme de l'actrice participent de ce rapport d'une façon quasi énigmatique. Dans ce rapport de séduction se joue un renversement entre regardant et regardé. Celle qui séduit n'est pas réduite à un objet de désir de l'Autre – comme ce peut être le cas de l'actrice qui se donne à voir et se tait –, mais reste sujet, tandis que celui qui est séduit se trouve absorbé au point d'en perdre ses facultés de sujet, comme nous l'avons montré dans notre troisième chapitre.

C'est à cette image d'opposition et de renversement qu'obéissent les solos de Pelletier. Il y a dans cette démarche artistique quelque chose qui relève du *révolutionnaire*, de cette volonté de renverser les rapports de force et de prendre le pouvoir.

6.1.3 L'absence de reconnaissance

L'absence de reconnaissance, dirait Taylor, est un phénomène moderne dans la mesure où, dans les sociétés antérieures, l'identité des individus était liée à la place qu'ils occupaient dans la structure sociale et n'était donc pas remise en question. Aujourd'hui, ce n'est plus le cas, la reconnaissance du sujet ne va pas de soi et son absence « constitue une forme d'oppression »⁴. Or, les solos de Pelletier reflètent précisément cet état de la situation soulignée par Taylor. Celle-ci dénonce littéralement l'oppression que constitue l'absence de reconnaissance des femmes et la violence des humiliations qui peuvent leur être infligées sans que quiconque s'en indigne. C'est notamment le cas dans *Nicole, c'est moi*, lorsqu'elle évoque l'émission de télévision que Radio-Canada préparait pour célébrer les trente personnalités les plus marquantes des deux derniers millénaires et qu'une seule femme y était mentionnée (Hildegarde Von Bingen) ; ou encore lorsqu'elle dénonce le fait qu'Anne Hébert et Gabrielle Roy ne soient pas considérées comme des écrivaines mais comme des « raconteuses », dans un magazine répertoriant les « cent Québécois qui ont fait le vingtième siècle »⁵.

Cette opposition à l'absence de reconnaissance provoque, chez Pelletier, un regain d'intérêt pour l'affirmation de soi, et la volonté de se dissocier des autres (en l'occurrence des hommes). L'affirmation des femmes apparaît alors comme liée à une certaine réalisation de soi en tant que femme. Cela est notamment perceptible par l'importance accordée à la réappropriation de son corps par la femme - un corps comme lieu de jouissance où se joue l'épanouissement du sujet -, comme nous avons pu le souligner dans *Joie*. Mais nous pouvons aussi relever cette affirmation des femmes, en tant que femme, dans la nature monologique du discours de l'artiste qui, comme le souligne Irène Roy, constitue le moyen privilégié de se poser en tant que sujet devant l'Autre, de pouvoir « se dire », et qui répond ainsi à l'urgence de pouvoir dire « je » :

⁴ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, op. cit., p. 55.

⁵ Voir *supra*, p. 55.

Dans les années 1970, la situation politique a favorisé l'utilisation du monologue dans la dramaturgie québécoise. Les créations collectives ont imposé au personnage une parole qui exprime le besoin de « se dire », d'expliquer ses prises de position dans le monde et face à son environnement.⁶

Dans *Joie*, Pelletier fait allusion à *La nef des sorcières*, pièce à laquelle elle a participé à titre d'auteure et d'actrice, et qui fut, en 1976, le premier spectacle écrit, mis en scène et joué par des femmes. Six comédiennes s'adressaient au public à travers un monologue ; en prenant la parole à la première personne du singulier, elles faisaient non seulement état de leur isolement et de leur besoin de reconnaissance, mais elles se posaient en tant que « sujets » d'énonciation et, par extension, en tant que sujets de leur vie. En évoquant *La Nef des sorcières*, Pelletier souligne l'importance du monologue dans la création des artistes femmes et met en avant l'idée que, par sa forme, le monologue permet non seulement de transposer l'isolement des femmes, mais aussi de « s'adresser au monde » à la première personne du singulier : « Six femmes debout, et seules, s'adressent au monde ; elles ne parlent pas encore entre elles. Le monologue était une caractéristique du théâtre de femmes à ses débuts. »⁷

Cette « primauté de la réalisation et de l'affirmation de soi » dont l'enjeu est la reconnaissance de soi, reflète bien ce que Lasch observe dans l'époque contemporaine. Il note que la réalisation et l'affirmation de soi sont le fruit d'un certain repli du sujet sur lui-même, un repli qui répond à la peur de l'Autre et qui vise la préservation du sujet. Dans notre troisième chapitre, nous relevons notamment ce passage d'*Océan*, dans lequel la protagoniste affirmait que le monde extérieur constituait un danger pour elle, dans la mesure où il essayait toujours d'exercer sur elle un contrôle :

⁶ Roy, Irène, « Du texte en « soi » au texte « soi » », in *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

⁷ Pelletier Pol, *Joie*, Montréal, Éd. du remue-ménage, 1995, p. 22.

Ma samouraï bondit et hurle !

Cette partie de ma personnalité est très difficile à modifier. FAUT SE DÉFENDRE contre le monde extérieur qui essaie toujours de te contrôler ! [...] Je suis une individu ADULTE, libre, unique, hors de l'ordinaire, moi-je, pas toi, moi-je, au centre de mon univers [sic].⁸

Ainsi, la réalisation et l'affirmation de soi ont pour origine, chez Pelletier, une absence de reconnaissance qu'il s'agit de pallier. Celle-ci montre alors que cet intérêt que le sujet a pour lui-même n'est pas forcément lié à un caractère narcissique, qu'il n'est pas uniquement la manifestation de comportements égocentriques fondés sur la peur de l'Autre, mais qu'il est plutôt une manière de trouver sa place dans le monde. C'est là l'un des intérêts du traitement de l'altérité chez Pelletier : le rapport à l'Autre y est bien plus complexe et ambivalent, et il ne peut être réduit à la peur de l'Autre.

6.2 L'ambivalence

6.2.1 Peur de l'Autre et liberté auto-déterminée

Pourtant, peur il y a. Les solos de Pelletier témoignent d'une peur de l'Autre qui pousse le sujet à développer des « stratégies d'auto-préservation », conformément aux manifestations égocentriques que souligne Lasch. Cela est affirmé de manière explicite dans *Océan*, puisque l'Autre y est présenté comme celui qui met en péril le sujet, sa liberté et sa souveraineté (voir l'extrait ci-dessus) ; mais cette mise en péril se manifeste aussi dans *Nicole, c'est moi*, à travers le thème du sacrifice et, plus globalement, de la violence faite aux femmes (tueries de l'École Polytechnique ; humiliations ; ostracisme ; etc.). Il s'agit alors pour le sujet de tenir l'Autre à distance afin de préserver un champ d'action à l'écart du « contrôle » de l'Autre : « Ma samouraï bondit et hurle [...] Libre [...] moi-je, pas toi, moi-je, au centre de mon

⁸ Pol Pelletier, *Océan*, *op. cit.*

univers ! »⁹. Cette mise à distance de l'Autre, du monde extérieur, doublée de la volonté de préserver sa liberté, ne manque pas de faire écho à la notion de liberté auto-déterminée dont parle Taylor. D'après lui, celle-ci consiste à dire : « je suis libre lorsque je décide pour moi-même ce qui me concerne plutôt que de me laisser modeler par des influences extérieures »¹⁰. De cette manière, la démarche de Pelletier semble s'éloigner d'un idéal d'authenticité puisque, toujours d'après Taylor, la liberté auto-déterminée est à l'origine de comportements narcissiques.

Pourtant, et en dépit du fait que ce rapport à l'Autre dans les solos de Pelletier peut sembler refléter des manifestations narcissiques ou leur conditions d'émergence (peur de l'autre ; liberté auto-déterminée), il est nécessaire d'insister sur l'importance que Pelletier accorde à la reconnaissance de la part d'« altérité radicale » du sujet. Rappelons que ces termes, définissent ce qui, en l'Autre, n'est pas assimilable ou reconnaissable par son prochain, ce qui fait sa « singularité irréductible » et, par conséquent, ce qui le rend inévitablement étranger à ses semblables¹¹. Or, c'est précisément cette part de l'Autre – et, par extension, cette part du sujet –, qui pose problème dans les relations entre individus, comme Marc Guillaume le souligne :

Dans l'autre se tapit une altérité ingérable, menaçante, explosive. Ce qui a été embaumé ou normalisé peut se réveiller à tout moment. Le retour effectif ou la simple présence de cette inquiétante altérité est à l'origine de singularités, d'accidents, de catastrophes. Ce sont ces points de chaos qui font bifurquer l'histoire, qui changent un destin individuel ou collectif.¹²

⁹ *Idem.*

¹⁰ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, op. cit., p. 27

¹¹ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994, p. 10.

¹² *Idem*, p. 13.

C'est à ce réveil de « ce qui a été embaumé ou normalisé » dans la femme que Pelletier s'emploie. Par exemple, lorsque l'artiste décide d'introduire de l'irrationnel dans ses spectacles (sur scène et dans le discours lui-même), c'est pour faire place à cette part de l'individu que la culture tend à « normaliser ». L'artiste parle, à cet égard, de l'inconscient qui, dit-elle, est « une source inépuisable de nouveauté et d'originalité »¹³.

Si la quête de reconnaissance (des femmes), chez Pelletier, se fonde sur l'affirmation de leur « singularité irréductible »¹⁴ - donc de cette part du sujet susceptible de « faire peur » -, il est clair que la démarche de l'artiste va plus loin que la simple expression de traits narcissiques propres à notre époque. En effet, un paradoxe que nous pouvons relever est que la peur de l'Autre se double du désir, de la nécessité que soit reconnu en l'Autre, ce qui justement suscite la peur, un désir ou une nécessité qui se fonde sur le dépassement de cette peur. C'est notamment ce que l'on peut lire derrière les propos de l'artiste dans *Joie* :

Je pense que nous, les femmes, nous nous sentons collectivement COUPABLES d'avoir fait peur aux hommes du Québec qui sont maintenant si perdus et si confus qu'ils ne savent plus nous aimer. (*Aux hommes du public.*) Est-ce que vous vous rendez compte qu'on a fait cette révolution justement parce que vous ne nous aimiez pas ? Vous n'allez pas vous mettre à nous aimer encore moins !!!¹⁵

Demander au sujet de reconnaître la part d'altérité radicale de l'Autre c'est, en quelque sorte, lui demander d'accepter que l'Autre puisse mettre en péril son intégrité de sujet. Or, nous retrouvons cette ambivalence du rapport à l'Autre dans le fait que l'artiste situe l'altérité au sein même du sujet et que là semble se jouer une mise à distance entre le soi et l'Autre en soi.

¹³ Entrevue avec l'artiste, le 07/08/06.

¹⁴ Conformément à ce que nous avons tenté de montrer dans notre troisième chapitre.

¹⁵ Pelletier Pol, *Joie*, Montréal, *op. cit.*, p. 91.

6.2.2 Absorption de l'Autre et tentation d'omnipotence

Il existe un paradoxe dans ce rapport à l'Autre, dans la mesure où la peur que l'autre suscite - et qui pousse le sujet à s'en tenir à distance -, s'accompagne, dans les solos de Pelletier, d'un phénomène d'absorption (de l'Autre en soi et de soi dans l'Autre), - que nous avons identifiée dans *Océan* - rappelant certaines manifestations de comportements narcissiques évoqués par Lasch. Dans l'absorption de l'Autre se joue, dans une certaine mesure, l'assujettissement de ce dernier et, par conséquent, une certaine omnipotence du sujet (absorbant l'Autre)¹⁶. Or, cette aspiration à l'omnipotence est présente dans *Océan*, lorsque la protagoniste parle de son « désir mystique d'être une chose grande, irrésistible, envoûtante, qui fera connaître à l'autre le nécessaire gouffre »¹⁷. Nous ne pouvons évincer le « mysticisme » avoué de cette aspiration, un mysticisme dont on sait que l'enjeu est, justement, une quête d'absolu. Aussi, est-il possible de ramener le rapport d'absorption, chez Pelletier, à une simple mégalomanie narcissique ? La tentation est forte.

6.2.3 Subjectivité et subjectivation

La teneur autobiographique et subjective des solos de Pelletier pourrait permettre de répondre à cette question par l'affirmative. L'autoreprésentation de l'artiste, doublée du fait que les spectacles sont des solos - et par conséquent qu'ils font que l'acteur ou l'actrice est à la fois au centre et le centre de la représentation -, donnent l'impression que l'artiste cède aux tentations narcissiques en exposant son moi. C'est d'ailleurs l'un des reproches les plus souvent adressés à Pol Pelletier. Dans ses solos, les sphères du privé et du public se dissolvent. L'artiste évoque ses souvenirs personnels, voire des moments intimes de sa vie -

¹⁶ Celle-ci rappelle la phase du narcissisme primaire définie par Freud et dans laquelle se joue le sentiment illusoire d'omnipotence de l'enfant. D'après Freud, au cours de cette phase du développement, l'enfant ne se dissocie pas du monde mais il l'absorbe : il est le monde comme il est le sein de sa mère, comme il est sa mère.

¹⁷ Pol Pelletier, *Océan*, *op. cit.*

telle que la mort de sa mère ou encore l'une de ses expériences sexuelles, dans *Océan*. Il semble alors que Pelletier cumule les comportements narcissiques, de l'égoïsme à l'exhibitionnisme.

Pourtant, lorsque ces récits de vie sont placés dans la perspective du théâtre des femmes et que l'on prend en considération les enjeux féministes au cœur de sa démarche, il est beaucoup moins étonnant de voir l'intime convoqué à la scène et devenir politique¹⁸. Subjectivation du monde et esthétique du théâtre intime¹⁹ à l'œuvre dans les solos de Pelletier permettent de montrer que la démarche de l'artiste ne se borne pas aux limites de son *ego*. Pelletier raconte le monde à travers elle, certes, mais elle raconte aussi l'Histoire de la femme à partir de la sienne, personnelle et intime, à partir de l'interprétation qu'elle en fait aussi, et la teneur politique de sa démarche semble dépasser la simple exposition narcissique de l'artiste et de son moi.

6.2.4 Accueil de l'Autre et rencontre de soi : une question de distance

La disjonction du sujet dans le dispositif d'énonciation des solos de Pelletier ou, en d'autres termes, le fait que plusieurs instances narratives se partagent le discours (un sujet de l'énoncé et un sujet de l'énonciation), montre qu'au sein même du sujet qui prend la parole se joue une mise à distance. Cette mise à distance qui met en évidence un sujet divisé, partagé entre le soi et l'Autre en soi, se retrouve aussi transposée dans le phénomène de *ghosting* (l'artiste jouant de sa *persona* publique) qui, comme nous l'avons vu, opère dans les solos de Pelletier. Or, cette distance au sein même du sujet, ce hiatus ou cet écart entre le soi et l'Autre

¹⁸ Comme nous l'avons déjà évoqué dans notre deuxième chapitre, l'esthétique du théâtre des femmes se fonde sur l'idée que « l'intime est politique », que le politique se joue dans le quotidien et que le récit intime constitue un espace où le sujet peut prendre conscience de lui-même dans sa singularité. Il est alors question pour le sujet de prendre la mesure de sa différence radicale par rapport à ses semblables, d'affirmer ses particularités qui font de lui un « Autre pour autrui », un Autre inaliénable.

¹⁹ Le théâtre intime, comme nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre, se fonde sur l'interpénétration d'un théâtre du moi et d'un théâtre du monde.

en soi, entre le moi et son masque public, permet la création d'une nouvelle identité narrative²⁰. Ceci soulève alors l'idée qu'au centre de la représentation ne se trouve pas Pol Pelletier elle-même, mais une identité hybride, certes, reconstruite à partir du vécu de l'artiste, mais qui implique néanmoins une dépossession de soi de sa part. Gargano parle d'une nécessité de l'artiste d'être à la fois « acteur et spectateur dans une relation réflexive parfois troublante »²¹. D'après elle, ce jeu de miroirs implique une mise à distance des multiples moi en présence, et c'est précisément grâce à cette distance que l'acteur peut trouver un équilibre entre sa sur-présence et son retrait. Comme chez Lepage, nous retrouvons donc cette mise à distance dans le rapport à soi chez Pelletier. D'après Taylor, cette démarche par laquelle le regard sur soi passe par la médiation de l'Autre, par une certaine mise à distance, s'inscrit dans une éthique d'authenticité dont l'enjeu est de se connaître soi-même « pour être fidèle à sa propre originalité »²².

La subjectivité du récit dans les solos de Pelletier propose un point de vue unique sur le monde, un point de vue quasi hégémonique, si l'on considère la position centrale de l'artiste dans la représentation. Cette subjectivation du rapport au monde, qui se manifeste par le recours à la mémoire et à l'Histoire, mène le sujet à assumer une dimension politique. Elle l'engage, en quelque sorte, et lui permet de se situer, de prendre position, de s'inscrire discursivement dans le monde. L'identité des femmes relève alors du discours, du récit qui est fait de leur place dans l'histoire de l'humanité. En procédant à ce récit, Pelletier dénonce l'absence de reconnaissance des femmes et, du même coup, restitue à la femme sa place dans l'histoire. Sa parole y devient performative, au même titre que son identité. C'est précisément à travers cette performativité à l'œuvre que Pelletier parvient à transcender les comportements narcissiques liés à la quête de reconnaissance (affirmation de soi,

²⁰ Tel que nous avons pu le voir au cours de notre deuxième partie, lorsque nous avons abordé la disjonction du sujet.

²¹ Cara Gargano, « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublément et redoublement dans le spectacle solo », in *L'annuaire théâtral*, n° 18, p. 111.

²² Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, op. cit., p. 69.

égocentrisme, liberté auto-déterminée, raison instrumentale, etc.) symptomatique des malaises qu'a engendrés la modernité.

6.3 La transcendance

Ceci nous amène au dernier aspect qui semble caractériser les solos de Pelletier par rapport à l'époque contemporaine. On pourrait le désigner sous l'appellation de « quête de transcendance », notion qui ne manque pas de rappeler la démarche de Taylor qui, sans nier les dérives de la modernité, propose de valoriser l'idéal qui y est sous-jacent afin d'établir des valeurs communes et une certaine éthique du sujet moderne.

C'est bien dans cette veine que s'inscrit le discours de Pelletier qui appelle un certain rapport éthique aux autres et à soi-même. Le sujet y a la possibilité de transcender les limites de son moi en s'inscrivant dans une certaine éthique, en orientant ses actes vers des valeurs morales positives – celles d'un idéal d'authenticité comme le suggère Taylor. Cette responsabilisation du sujet va de pair avec la notion d'identité performative selon laquelle l'identité est un devenir dans lequel le sujet décide, agit et se définit.

Trois procédés différents viennent cautionner cette performativité du sujet, l'amenant à s'inscrire dans un ensemble plus vaste : son engagement, un engagement politique qui vise à se situer dans le monde ; sa volonté de renverser les rapports de force, une volonté qui passe par une prise de conscience des normes et des valeurs patriarcales qui modèlent les individus ; et enfin, l'inscription discursive de soi dans l'Histoire. L'absence de reconnaissance des femmes se voit alors compensée par l'affirmation de soi en tant que femme, et légitimée par la mise en évidence des valeurs patriarcales sur lesquelles s'édifie notre culture. L'absence des femmes dans l'Histoire collective se voit, quant à elle, corrigée par leur introduction dans le récit de cette Histoire que fait l'artiste.

6.3.1 L'engagement

L'engagement politique de l'artiste reflète, en quelque sorte, la responsabilisation du sujet dans la construction de sa propre identité ; une responsabilisation que véhicule la notion d'identité performative selon laquelle le sujet se construit par les actes qu'il pose, qu'il n'est pas voué à un destin, en dépit des normes et des valeurs de sa culture. Sans nier un certain déterminisme culturel incontournable, c'est la responsabilisation du sujet qu'appelle le récit de Pelletier. Cette responsabilisation est faite d'engagement, d'un engagement en lien avec la grande et la petite histoire. La démarche de Pelletier semble vouloir résister au délitement du sentiment d'appartenance à un ensemble plus vaste que soi, et au désengagement des individus par rapport au politique. En cela, elle va à l'encontre de cette culture du narcissisme dont parle Lasch.

6.3.2 Renverser le pouvoir

L'une des forces de cet engagement rejoint, bien sûr, celui du féminisme des années 1980 et vise à effectuer un renversement des rapports de force masculin / féminin. En effet, dans ses solos, Pelletier tend à inverser les rapports de force. C'est plus précisément dans *Joie* et dans *Nicole, c'est moi*, que ce renversement devient évident dans la mesure où il se double d'un renversement de l'ordre établi de la langue. En effet, lorsque l'artiste décide d'employer, dans le discours, le féminin à la place du masculin (traditionnellement d'usage), elle vient souligner notre représentation du monde et la manière par laquelle nous le traduisons par le discours. Elle montre que l'usage du masculin n'est pas irréversible et que le féminin peut tout aussi bien remplir la même fonction. De cette manière, elle met en lumière – et dénonce tout à la fois - les normes auxquelles notre perception du monde et des femmes, ainsi que notre façon de les représenter obéissent. Un peu à l'instar de Judith Butler, dont les recherches tendent à mettre en évidence les normes et conventions sociales et culturelles dominantes qui influent sur les individus et leur genre (*gender*), Pelletier souligne les valeurs patriarcales sous-jacentes à la culture contemporaine. L'enjeu des deux démarches semble

être de faire prendre conscience aux individus des mécanismes sur lesquels se fondent leur construction identitaire et leur représentation du monde.

Ainsi, lorsque dans *Nicole, c'est moi*, Pelletier s'adresse directement aux spectateurs et insiste sur le fait de transmettre l'histoire des femmes aux enfants²³, elle lance quasiment un appel à une redéfinition du système de valeurs propre à notre culture. Nous retrouvons chez Pelletier la volonté de se situer dans ce que Taylor appelle l'« horizon de signification partagé par tous », à la condition que cet horizon prenne en considération la place des femmes, leur reconnaisse leurs singularités et reflète aussi cette « moitié de l'humanité »²⁴. C'est pourquoi, tout en mettant en lumière certains malaises de la modernité, les solos de Pelletier en révèlent la complexité et interrogent les moyens de mettre en œuvre cette « éthique de l'authenticité » dont parle Taylor.

6.3.3 L'inscription discursive de soi dans l'Histoire

En renversant l'ordre établi du discours, Pelletier « féminise » le monde d'une certaine façon. Elle réécrit l'histoire (le récit) en restituant leur place aux femmes dans l'Histoire (collective) et dans le monde, et elle le fait par le biais du discours. Celui-ci devient performatif. Lorsque dans *Nicole, c'est moi*, l'artiste évoque des personnalités féminines ayant marqué le monde des Arts et des Lettres et qui, pourtant, sont tombées dans l'oubli, elle les sort littéralement de l'oubli - par le verbe ; ou encore lorsque Pelletier fait le récit des origines de l'Homme et mentionne la présence d'une femme auprès de l'*homo erectus*, elle réintroduit la présence d'une femme dans l'histoire de l'Humanité, une présence souvent gommée dans le récit qui en est fait. Ce procédé, qui n'est pas très différent de la démarche des féministes dans le passé, nous paraît aller ici plus loin, dans la mesure où l'investissement corporel et idéologique semble pouvoir se lire à partir de cette quête identitaire qu'analyse

²³ Comme nous avons pu le voir dans notre deuxième chapitre.

²⁴ Pol Pelletier, *Nicole, c'est moi*, op. cit.

Taylor. En effet, l'identité chez Pelletier passe par le discours. L'artiste emploie son potentiel performatif, son « faire », afin de créer son identité dans le récit qu'il est à même de faire de sa vie. Plus encore, elle inscrit cette identité dans une Histoire qui dépasse sa propre individualité (le théâtre au Québec, le théâtre des femmes, le féminisme, l'histoire collective québécoise), bien que ce lien à « plus grand que soi » passe par la subjectivation du rapport au monde.

Cette subjectivation, qui passe par le recours à la mémoire et le cheminement intérieur, implique, chez Pelletier, une entrée en soi. Les chemins de l'intériorité semblent être le moyen de rejoindre l'infiniment grand de l'Histoire par le discours, sans pour autant réduire la quête identitaire du sujet aux limites de son moi. C'est du moins ce que l'esthétique du théâtre intime de Pelletier permet de mettre en avant, lorsque les anecdotes personnelles – voire intimes –, de l'ordre du quotidien de l'artiste, renvoient au mouvement féministe dans son ensemble, à l'engagement politique de l'artiste ou encore à l'histoire du théâtre du Québec. Ainsi, il semble que cette aspiration au plus grand que soi qui emprunte les chemins de l'intériorité et de la subjectivité rejoint cette quête d'absolu qui animait saint Augustin – pour qui il était nécessaire de « se tourner vers l'intérieur » –, et dont Taylor rappelle l'influence dans la construction identitaire à notre époque :

Pour Augustin, [le « dedans »] est la voie qui mène à un « au-delà », indispensable en tant que chemin de l'au-delà. Comme l'écrit Gilson, l'itinéraire d'Augustin est « celui qui mène de l'extérieur à l'intérieur, de l'intérieur au supérieur. »²⁵

Le virage augustinien vers l'intériorité a exercé une influence énorme en Occident ; [...] Nous descendons en nous, mais pas nécessairement pour y trouver Dieu ; nous y descendons pour découvrir ou conférer un certain ordre, un certain sens ou une certaine justification à nos vies.²⁶

²⁵ Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais par Charlotte Mélançon, Paris, Seuil, 1998, p. 184.

²⁶ *Idem*, p. 238.

Bien que l'absolu de saint Augustin soit différent de celui de Pelletier - la quête du divin ayant été remplacée par une quête d'intelligibilité -, leurs démarches respectives ont en commun un parcours intérieur visant un état de transcendance ou, en d'autres termes, le dépassement de leur propre moi.

*

Chez Lepage, le malaise principal auquel les personnages sont amenés à répondre consiste donc en un mal de vivre et, plus précisément, en une crise d'identité due au sentiment d'échec. Aussi sont-ils enclins à la fuite et au désengagement, mais ils parviennent néanmoins à dépasser leur condition au terme d'un parcours initiatique au cours duquel ils se voient confrontés à eux-mêmes et à leur image. Cette objectivation d'eux-mêmes les amène à prendre conscience de ce qu'ils sont vraiment, à s'inscrire dans une quête d'authenticité qui les fera changer. La démarche esthétique de Lepage repose implicitement sur l'idée que l'identité des personnages est en continuelle mouvance, en perpétuelle transformation.

Chez Pelletier, le malaise principal vient de l'absence de reconnaissance des femmes. Une carence que l'artiste dénonce et compense à la fois en affirmant sa différence en empruntant les voix de l'intériorité (recours à la mémoire et au cheminement intérieur) et celles de la corporéité. L'engagement affiché de l'artiste, la teneur subjective des récits et l'emploi du potentiel performatif du discours affirment l'implication nécessaire, voire indispensable, du sujet dans son devenir. Ils participent pleinement à la construction identitaire du sujet dans l'œuvre.

Au-delà de ces différences, la tentation de figurer sur scène la quête de soi, la volonté d'inscrire le sujet dans un ensemble qui le dépasse ou encore la conscience exacerbée d'une responsabilité du sujet dans son devenir, sont autant d'éléments qui réunissent les démarches de Lepage et de Pelletier.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, il apparaît de façon évidente que les solos de Lepage comme ceux de Pelletier reflètent les paradoxes de l'époque contemporaine : « culture du narcissisme », d'une part, idéal d'authenticité, de l'autre ; malaises de la vie moderne et aspirations des individus ; petite et grande histoire. Sans doute est-ce là, dans ce dialogue entre le privé et le public, l'identitaire et le sociétal, l'immédiateté et le dépassement, qu'il faut voir les raisons du succès de l'un et de l'autre. Mais, en dépit de ces rapprochements que nous avons tentés, des différences majeures les séparent.

De l'un à l'autre, c'est fondamentalement le point de vue sur le sujet et sa construction identitaire qui change. Chez Lepage, celui-ci se caractérise par l'objectivation de lui-même (il est amené à se regarder comme un autre) et le désengagement, tandis que chez Pelletier, il s'inscrit dans une subjectivation et se caractérise par l'engagement. Différence majeure qui nous permet de dire que les deux démarches reflètent deux traditions de pensée de l'identité qui ont fortement influencé l'époque actuelle : une tradition lockéenne et une tradition augustinienne¹. La première se fonde donc sur l'idée que le moi est une perception du sujet par lui-même (impliquant un rapport spéculaire à soi) et entraîne un certain désengagement par rapport à soi-même, qui fait du moi un « moi ponctuel » :

Le sujet du désengagement et de la maîtrise de la raison est devenu pour nous une figure familière de la modernité. On pourrait presque dire qu'il est devenu l'une des manières de nous interpréter, dont nous avons du mal à nous défaire. [...] Lorsque ce sujet atteint son plein développement chez Locke et les penseurs des Lumières qu'il a influencés, il devient ce que j'appelle le moi « ponctuel ». La caractéristique de ce sujet est d'atteindre à la maîtrise par le désengagement. Le désengagement est toujours lié à une « objectivation »².

¹ Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais par Charlotte Mélançon, Paris, Seuil, 1998.

² *Idem*, p. 212.

La seconde tradition, celle de saint Augustin, implique que l'identité passe par la subjectivation et appelle une réflexivité radicale, pour découvrir qui l'on est, et pour accéder à une condition supérieure. Réflexivité radicale qui peut dériver en une « pulsion à faire de nous-mêmes le centre de notre univers, à rapporter toute chose à nous-mêmes, à dominer et posséder les choses qui nous entourent »³.

Pour Augustin, ce n'est pas la réflexivité qui est mauvaise ; au contraire, nous manifestons le plus nettement l'image de Dieu dans notre présence à nous-mêmes. Il y a mal quand cette réflexivité s'enferme en elle-même.⁴

Faut-il donc parler de rapprochements ou de divergences ? En dépit du fait que les approches de l'identité proposées par Lepage et Pelletier sont différentes, tous deux offrent à penser l'identité moderne comme performative. C'est en cela que leurs solos reflètent le mieux notre époque. Chez l'un comme chez l'autre, il y a engagement du sujet dans son devenir et volonté omniprésente de s'inscrire dans un ensemble plus vaste que soi, faisant que le particulier y rejoigne l'universel.

Les démarches esthétiques de Lepage - fondée sur la multiplicité des possibles et sur les diverses transformations qu'implique le devenir, le polymorphisme et les métamorphoses des éléments de la représentation en étant des exemples -, et de Pelletier - axée sur les clivages entre corps et discours, irrationalité et rationalité, sur l'engagement de soi dans un parcours intérieur -, mettent en relief les enjeux identitaires contemporains. À l'aube du XXI^e siècle, ces deux démarches soulignent, chacune à sa manière, la nécessité de figurer sur scène, devant le spectateur, une éthique du sujet à l'aune de la modernité et de ses dérives.

³ *Idem*, p. 188.

⁴ *Ibidem*.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Pol Pelletier

Pelletier, Pol. *Joie*. Montréal: Éd. du remue-ménage, 1995, 103 p.

_____. *Océan*. Tapuscrit. (1996), n. p.

_____. *Nicole c'est moi*. Tapuscrit. (2005), n. p.

Études sur la démarche de Pol Pelletier

Féral, Josette. « Entrevue avec Pol Pelletier. "Le Théâtre est le lieu de rencontre du visible et de l'invisible" ». *Mise en scène et Jeu de l'acteur (tome 2) – Le corps en scène*. Montréal / Carrières: Éd. Jeu / Lansman, 1998, p. 229-252.

Œuvres de Robert Lepage

Lepage, Robert. *Les aiguilles et l'opium*. Tapuscrit. (1991), n. p.

_____. *La face cachée de la lune*. Tapuscrit. (Édité en juin 2007), n. p.

_____. *Le projet Andersen*, Tapuscrit. (Édité en juin 2007), n. p.

Études sur la démarche de Robert Lepage

Bunzli, James R. « Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage ». *L'annuaire théâtral*, n° 18, 1995, p. 233-250.

_____. *Looking Into The Mirror: Décalage and Identity in The Solo Performances of Robert Lepage*. Bowling Green: Bowling Green State University, 1996, 229 p.

Camerlain, Lorraine et Carole Fréchette. « L'arte è un veicolo – Entretien avec Robert Lepage ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n°42, 1987, p. 109-126.

Charest, Rémy et Robert Lepage. *Robert Lepage - Quelques zones de liberté*. Québec : L'Instant même / Ex Machina, 1996, 221 p.

Delgado, Maria et Paul Heritage. « Robert Lepage », *In Contact With The Gods? Directors Talk Theatre*. New York: Manchester University Press, 1996, p.129-157.

Donohoe, Joseph L., et Jane Koustas. *Theater Sans Frontières : Essays on The Dramatic Universe of Robert Lepage*. East Lansing: Michigan State University Press, 2000, 269 p.

Contient notamment :

- James Bunzli. « Autobiography in the House of Mirrors : The Paradox of Identity Reflected in The Solo Shows of Robert Lepage », p. 21-41.

Féral, Josette. « Entrevue avec Robert Lepage. "Il faut que l'acteur ait une soif de savoir" ». *Mise en scène et Jeu de l'acteur (tome 2) – Le corps en scène*. Montréal / Carrières: Éd. Jeu / Lansman, 1998, p. 133-156.

Fouquet, Ludovic. *Robert Lepage, l'horizon en images*. Québec : L'instant même, 2005, 360 p.

Gargano, Cara. « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublement et redoublement dans le spectacle solo ». *L'annuaire théâtral*, n° 18, 1995, p. 109-118.

Legault, Yannick. « La face cachée de la lune – Entrevue avec Robert Lepage », *Programme du spectacle*, Québec, février-mars 2000.

Lepage, Robert. « Robert Lepage, mettre en scène, c'est écrire ». Entretien avec Christine Borello, in *Théâtre/Public*, n° 117, 1994, p. 22-29.

Maurin, Frédéric. « Hamlet ex libris. Brook, Lepage, Wilson ». *Théâtre/Public*, n° 135, mai – juin 1997, p. 24-31.

Roy, Irène. *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Québec: Nuit Blanche, 1993, 95 p.

Études sur :

La culture contemporaine

Dumont, Louis. *Essais sur l'individualisme – Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris: Seuil, 1983, 267 p.

Dunn, Robert G. *Identity Crises : A Social Critique of Post-Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

- Foucault, Michel. *Le souci de soi*. Paris : Gallimard, 1984, 334 p.
- Lasch, Christopher. *La culture du narcissisme*. Trad. de l'américain par Michel Landa. Castelnau-le-Lez: Climats, 2000, 333 p.
- Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983, 327 p.
- Morin, Edgar. *Pour entrer dans le XXI^e siècle*. Coll. « Points Essais ». Paris: Seuil, 2004, 376 p.
- Sennett, Richard. *Les tyrannies de l'intimité*. Trad. de l'américain par A. Berman et R. Folkman. « La couleur des idées ». Paris: Seuil, 1995, 282 p.
- Taylor, Charles. *Le malaise de la modernité*. Trad. de l'anglais par Charlotte Mélançon. Paris: Éd. du Cerf, 2002, 125 p. (Paru en 1995 sous le titre *Grandeur et misère de la modernité*).

L'identité et l'altérité

- Baudrillard, Jean et Marc Guillaume. *Figures de l'altérité*. Paris : Descartes & Cie, 1994, 174 p.
- Butler, Judith. *Le pouvoir des mots : politique du performatif*. Trad. de l'américain par Charlotte Nordmann. Paris : Éd. Amsterdam, 2004, 287 p.
- _____. *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'américain par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2005, 283 p.
- _____. *Défaire le genre*. Trad. de l'américain par Maxime Cervulle. Paris : Éd. Amsterdam, 2006, 311 p.
- Carron, Jean-Pierre. *Écriture et identité : pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles: Ousia, 2002, 202 p.
- Green, André. *Narcissisme de vie. Narcissisme de mort*. Coll. « Critique ». Paris: Minuit, 1983, 280 p.
- Hume, David. *Traité de la nature humaine*. Trad. de l'anglais par A. Leroy. Paris: Aubier, 1968.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

Lacroix, Jean-Michel et Fulvio Caccia. (dir. publ.). *Métamorphoses d'une utopie*. Paris: Triptyque, 1992, 324 p.

Contient notamment :

- Lamore, Jean. « Transculturation : naissance d'un mot », p. 43-47.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Coll. « Points Essais » Paris: Seuil, 1990, 424 p.

Taylor, Charles. *Les sources du moi, La formation de l'identité moderne*. Trad. de l'anglais par Charlotte Mélançon. Coll. « La couleur des idées ». Paris: Seuil, 1998, 712 p.

Veyne, Paul. *Sur l'individu*. Paris: Seuil, 1987, 122 p.

Contient notamment :

- Paul Ricœur. « Individu et identité personnelle », p. 54-72.

Le monologue

Audet, René et Frances Fortier. « Le récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel » *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3, printemps 1998, p. 439-460.

Benhamou, Anne-Françoise. Dossier « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? ». *Alternatives théâtrales*, n°45, 1994.

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique*. 3° éd. Coll. « In-extenso ». Paris : Larousse, 1998.

Danan, Joseph. *Le théâtre de la pensée*. Rouen : Médiannes, 1995, 394 p.

_____, et Jean-Pierre Rynjaert. « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise ». *Études théâtrales*, n° 24 / 25, Louvain-la-Neuve, 2001.

_____, et Jean-Pierre Sarrazac. « Poétique du drame contemporain. Lexique d'une recherche ». *Études théâtrales*, n° 22, Louvain-la-Neuve, 2001.

Contient notamment :

- Kerstin Hausbei et Françoise Heulot. « Monologue », p. 72-75.

Delfour, Jean-Jacques. « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque ». *L'annuaire théâtral*, n° 28, automne 2001, p. 119-129.

Dort, Bernard. *La représentation émancipée*. Arles: Actes Sud, 1988.

Hegel, Georg W. F. *Le cours d'Esthétique*. Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck Paris: Aubier, 1997.

Evreïnov, Nicolas. *Le théâtre dans la vie*. Paris: Delamain et Boutelleau, 1930, 240 p.

Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos (dir. publ.). *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2004, 313 p.

Contient notamment :

- Lucie Robert. « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », p. 61-85.

- Irène Roy. « Du texte en "soi" au texte "soi" », p. 25-43.

Issacharoff, Michaël. « Vox Clamentis : l'espace de l'interlocution ». *Poétique*, n° 87, 1991, p. 315-326.

Mailhot, Laurent. « Le monologue québécois ». *Les Lettres canadiennes*, janvier-mars 1980.

_____ et Doris-Michel Monpetit. *Monologues québécois 1890-1980*. Montréal: Léméac, 1980, 420 p.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996, 447 p.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Coll. « Lettres supérieures ». Paris: Dunod, 1993, 202 p.

Schlocker, George. « La parole affolée. La propension au monologue du théâtre français contemporain ». *Les cahiers du théâtre Jeu*, n° 72, automne 1994, p. 104-108.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Coll. « Lettres sup ». Paris: Belin Lettres Sup, 1996, 217 p.

Le solo (performance/performatif – théâtre/théâtralité – danse)

Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939]. In *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000, p. 269-316.

Bernard, Michel. *L'expressivité du corps*. Paris: J. P. Delarge, 1976, 417 p.

Blau, Herbert. *Take Up The Bodies – Theater at The Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois Press, 1982, 328 p.

Bronson, A. A., et Peggy Gale (dir. publ.). *Performance by Artists*. Toronto : Art Metropole, 1979, 319 p.

Contient notamment :

- Pontbriand, Chantal. « Introduction », p. 3-21.

Carlson, Marvin. « Invisible Presences. Performance Intertextuality ». *Theatre Research International*, vol. 19, n° 2, 1994, p. 111-117.

- _____. *Performance. A Critical Introduction*. Londres et New York: Routledge, 1996, 247 p.
- _____. *The Haunted Stage : the Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, 200 p.
- Carroll, Noel. « Amy Taubin : The Solo Self ». In « Autoperformance Issue ». *The Drama Review*., vol. 23, n° 1, mars 1979, p. 51-56.
- Féral, Josette. (dir. publ.). « Theatricality » (Introduction). *Substance* n° 98/99, vol. 31, nos. 2 & 3, 2002.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». In *Dits et Écrits I, 1954-1975*. [1989]. Trad. par Daniel Defert. Coll. « Quarto ». Paris: Gallimard, 2001, p. 829-830.
- Goldberg, RoseLee. *Performances: l'art en action*. Trad. de l'américain par Christian-Martin Diebold. Paris: Thames & Hudson, 1999, 240 p.
- Kirby, Michael. « An Introduction ». *The Drama Review - Autoperformance Issue*, vol. 23, n°1, 1979, p. 2.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002, 307 p.
- Pontbriand, Chantal. (dir. publ.). *Performance : textes & documents. Actes du colloque « Performance et multidisciplinarité : postmodernisme »* (Montréal, 9, 10, 11 octobre 1980). Montréal: Parachute, 1981, 237 p.
Contient notamment :
- Régis, Durand. « La Performance et les limites de la théâtralité », p. 48-53.
- Quinn, Michael. L. « Celebrity and The Semiotics of Acting ». *New Theatre Quarterly*, vol. VI, n° 22, mai 1990, p. 154-161.
- Rousier, Claire (dir. publ.). *La danse en solo – Une figure de la modernité*. Pantin: Centre national de la danse, 2002, 191 p.
Contient notamment :
- Rebecca Schneider. « Unbecoming solo », p. 77-94.
- Casini Ropa, Eugenia. « Le Solo au XX^e siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie », p. 13-24.

La subjectivité

- Chauvier, Stéphane. *Dire « je » : essai sur la subjectivité*. Paris : Vrin, 2001, 256 p.

Chiantaretto, Jean-François (dir. publ.). *Écriture de soi et narcissisme*. Ramonville Saint-Agne: Érès, 2002, 142 p.

Foucault, Michel. « L'écriture de soi ». In *Corps écrit : l'autoportrait*. Paris : PUF, 1983, p. 3-23.

Goulet, Alain (dir. publ.). *Voix – traces – avènement : l'écriture et son sujet*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 1999, 227 p.

Guillaumin, Jean. *Le moi sublimé – psychanalyse de la créativité*. Paris: Dunod, 1998, 208 p.

Hubier, Sébastien. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Collin, 2003.

Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Coll. « Poétique ». Paris: Seuil, 1980, 332 p.

_____. *Moi aussi*. Coll. « Poétique ». Paris: Seuil, 1986, 346 p.

Mattiussi, Laurent. *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi*. Genève: Droz, 2002, 340 p.

Mc Dougall, Joyce. *Théâtres du je*. Coll. « Folio. Essais ». Paris: Gallimard, 1982, 247 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Coll. « Le Temps du théâtre ». Arles: Actes Sud, 1989, 166 p.

_____. *Théâtre du moi - théâtres du monde*. Coll. « Villégiatures. Essais ». Rouen: Médianes, 1995, 360 p.

Le théâtre féministe

Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. New York: Routledge, 1995, 166p.

_____. *Feminist Theatre Practice*. Londres: Routledge, 1999, 222 p.

Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theater*. New York: Methuen, 1988, 149 p.

Dolan, Jill. *Presence And Desire*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, 217 p.

Dussault, Louisette. *Môman ; Précédé de « Itinéraire pour une môman »*. Montréal: Boréal Express, 1981, 156 p.

Guilbeault, Luce. *La nef des sorcières*. Montréal: L'Hexagone, 1992, 139 p.

Heresies Collective Inc. *Acting Up ! : Women In Theatre and Performance*. New York: Heresies Collective, 1984.

Jaggard, Allison. *Feminist Politics and Human Nature*. Totowa (New Jersey): Rowman & Allanheld, 1983, 408 p.

Lafon, Dominique. « L'image de la femme dans le théâtre québécois », in *Les Lettres canadiennes*, Université d'Ottawa, janvier-mars 1980.

_____ (dir. publ.). *Le théâtre québécois : 1975-1995*. Montréal: Fides, 2001, 523 p.

Contient notamment :

- Nadine Desrochers. « Le théâtre des femmes », p. 111-132.

Robert, Lucie. « Quelques réflexions concernant les femmes et le théâtre au Québec ». *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. V, 1984, p. 75-88.

Roth, Moira. *The Amazing Decade : Women and Performance Art in America : 1970- 1980*. Los Angeles: Astro Artz, 1983, 165 p.

Encyclopédie Universalis. Paris: Éditions Encyclopædia Universalis, 2007.